ISBN 973-9114-52-5

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1974 ("Idées")
Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, Nouvelle édition revue et augmentée, II, Paris, Gallimard, 1980 (NRF); IV, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1994 (NRF); V, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1979 (NRF)

Antonin Artaud

TEATRUL ŞI DUBLUL SĂU

urmat de

TEATRUL LUI SÉRAPHIN

şi de

ALTE TEXTE DESPRE TEATRU

În româneşte de **Voichiţa Sasu** şi **Diana Tihu-Suciu**

Postfaţă şi selecţia textelor de **Ion Vartic**

Ediţie îngrijită de **Marian Papahagi**

EDITURA ECHINOX
Cluj-Napoca, 1997

Editarea acestei cărţi a fost sprijinită financiar de
MINISTERUL AFACERILOR EXTERNE (FRANŢA),
DIRECŢIA CARTE
şi de
AMBASADA REPUBLICII FRANCEZE ÎN ROMÂNIA
(Programul „Nicolae Iorga“)

Lector: **Marian Papahagi**

Bun de tipar: 28 februarie 1997 Apărut: 1997
Format: 54×84/16 Coli tipar: 13

Culegere şi tehnoredactare computerizată:
Revista Apostrof
Tiparul executat la Imprimeria Ardealul, Cluj
Comanda Nr. 70160

Notă asupra ediţiei

Eseurile cuprinse în *Teatrul şi dublul său* şi *Teatrul lui Séraphin* au fost traduse într-o primă variantă de Diana Tihu-Suciu; versiunea a fost amplu revizuită de Voichiţa Sasu. Secţiunea *Alte texte despre teatru*, selecţionată de Ion Vartic, a fost tradusă de Voichiţa Sasu. Întreaga ediţie a fost confruntată cu originalul şi revizuită.

Pentru *Teatrul şi dublul său* şi *Teatrul lui Séraphin* am optat pentru traducerea notelor incluse în ediţia apărută la Gallimard în colecţia „Idées": Antonin Artaud, *Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1974 („Idées"). Am completat totuşi aparatul cu câteva extrase, semnalate ca atare, din notele incluse în Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, IV, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1994 („NRF").

Textele cuprinse în secţiunea *Alte texte despre teatru* (şi notele aferente), selecţionate de Ion Vartic din *Oeuvres complètes*, II, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1980 („NRF") şi *Oeuvres complètes*, V, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1980 („NRF") sunt următoarele: *L'évolution du décor, Théâtre Alfred Jarry* (*Le Théâtre Alfred Jarry; Manifeste pour un théâtre avorté; Théâtre Alfred Jarry. Saison 1928*); *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique* (*Le Théâtre Alfred Jarry en 1930*); *À propos d'une pièce perdue („Dans un but de décentralisation...")* – toate în *Oeuvres complètes*, II; *Autour du Théâtre et son double* (*Le Théâtre et la psychologie – Le Théâtre et la poésie; „Le Théâtre est d'abord rituel et magique...")*; *À propos du Théâtre de la N.R.F.* (*Le Théâtre que je vais fonder, Lettre à* Comoedia); *Lettres* (*À Jean Paulhan* – 26 janvier 1932); *Interviews* (*Le Théâtre de la Cruauté*) – toate în *Oeuvres complètes*, V.

(m.p.)

PREFAŢĂ

TEATRUL ŞI CULTURA[1]

Niciodată, când viaţa însăşi e cea care se duce, nu s-a vorbit atât de mult despre civilizaţie şi cultură. Există un paralelism ciudat între această prăbuşire generalizată a vieţii, aflată la baza demoralizării actuale, şi grija pentru o cultură ce n-a coincis niciodată cu viaţa, dar care este menită să o guverneze.

Înainte de a reveni la cultură, consider că lumea e înfometată şi că nu se sinchiseşte de cultură; şi că încercăm în mod artificial să întoarcem spre cultură gânduri îndreptate doar spre foame.

Cel mai urgent nu mi se pare atât faptul de a lua apărarea unei culturi a cărei existenţă n-a salvat niciodată un om de la înfometare şi de la grija de a trăi mai bine, cât de a extrage din ceea ce numim cultură idei a căror forţă vie e la fel cu aceea a foamei.

Avem mai ales nevoie să trăim şi să credem în ceea ce ne ţine în viaţă şi că ceva ne ţine în viaţă – iar ceea ce iese dinlăuntrul misterios al fiinţei noastre nu trebuie să ne bântuie la nesfârşit, cu un scop vulgar digestiv.

Vreau să spun că, dacă pentru toţi e important să ne potolim imediat foamea, e şi mai important să nu irosim simpla noastră forţă de a ne fi foame în grija unică de a o potoli numaidecât.

Dacă semnul epocii e confuzia, la baza acestei confuzii întrezăresc o ruptură între lucruri şi cuvintele, ideile, semnele care le reprezintă.

Sigur că nu de sisteme de gândire ducem lipsă; numărul şi caracterul lor contradictoriu caracterizează bătrâna noastră cultură europeană şi franceză; dar din ce reiese că viaţa, viaţa noastră, a fost vreodată afectată de aceste sisteme ?

Nu voi susţine că sistemele filosofice sunt lucruri aplicabile direct şi fără zăbavă, dar din două, una:

Ori aceste sisteme se află în noi şi noi suntem în asemenea măsură impregnaţi de ele, încât ne hrănim viaţa din ele, dar atunci la ce ne folosesc cărţile ? Ori noi nu suntem pătrunşi de ele, iar atunci ele nu meritau să ne ţină în viaţă; şi, oricum, ce ne pasă de dispariţia lor ?

Trebuie să insistăm asupra acestei idei a culturii în acţiune şi care se formează în noi ca un nou organ, un fel de al doilea suflu; iar civilizaţia este cultură ce se aplică, determinând până şi acţiunile noastre cele mai ascunse, spiritul prezent în lucruri; şi atunci civilizaţia e despărţită în mod artificial de cultură, cum artificial e şi faptul că există două cuvinte pentru a semnifica una şi aceeaşi acţiune.

O persoană civilizată e judecată după modul în care se comportă, iar aceasta gândeşte după cum se comportă; dar deja există o confuzie asupra cuvântului civilizat. Pentru toată lumea, un civilizat cultivat este un om informat asupra sistemelor şi care gândeşte în sisteme, în forme, în semne, în reprezentări.

Este un monstru în care s-a dezvoltat până la absurd acea facultate pe care o avem de a extrage gânduri din actele noastre, în loc să identificăm actele gândurilor noastre.

Dacă vieţii noastre îi lipseşte suflul, adică o magie constantă, e pentru că ne place să ne contemplăm actele şi să ne pierdem în consideraţii asupra formelor visate ale actelor noastre, în loc să fim împinşi de ele.

Iar această însuşire aparţine în exclusivitate oamenilor. Voi spune chiar că această infecţie a umanului este cea care ne alterează ideile ce ar fi trebuit să rămână divine; căci, departe de a crede în supranatural, în divinul inventat de om, consider că intervenţia milenară a omului este cea care a sfârşit prin a ne corupe divinul.

Toate ideile noastre despre viaţă trebuie să fie reluate într-o epocă în care nimic nu mai aderă la viaţă. Această dificilă sciziune este motivul pentru care lucrurile se răzbună; iar poezia, care nu mai sălăşluieşte în noi şi pe care nu mai reuşim să o regăsim în lucruri, reiese, pe neaşteptate, din aspectul negativ al acestora; şi niciodată nu vom fi văzut atâtea crime, a căror ciudăţenie gratuită nu se explică decât prin neputinţa noastră de a poseda viaţa.

Dacă teatrul există ca să permită însufleţirea refulărilor noastre, un soi de poezie atroce capătă expresie prin acte bizare, în care degradările faptului de a trăi dovedesc că intensitatea vieţii e neatinsă şi că ar fi de ajuns doar să fie mai bine condusă.

Dar oricât de insistent am invoca magia, ne temem, în fond, de o viaţă care şi-ar urma întreg cursul sub semnul adevăratei magii.

Aşa se întîmplă că absenţa noastră înrădăcinată în cultură se minunează în faţa unor mărețe anomalii şi că într-o insulă, bunăoară, ruptă cu desăvârşire de civilizaţia actuală, simpla trecere a unui vas pe care se află numai oameni sănătoşi poate provoca apariţia unor boli necunoscute pe acea insulă, întâlnite doar pe meleagurile noastre: zona, influenza, gripă, reumatism, sinuzită, polinevrită etc.

Şi de asemenea, dacă ne gândim că negrii miros urât, nu ştim că, pentru tot ce nu este Europa, noi, cei albi, mirosim urât. Voi spune chiar că emanăm un miros alb, alb cum putem vorbi de un „rău alb".

Ca fierul înroşit în foc, putem spune că tot ce e excesiv e alb; pentru un asiatic, culoarea albă a devenit semnul celei mai totale descompuneri.

Acestea fiind spuse putem începe a scoate o idee din cultură, o idee care este întâi de toate un protest.

Protest împotriva îngustării nesăbuite la care este supusă ideea de cultură, reducând-o la dimensiunea unui fel de Panteon de neconceput, ceea ce duce la o idolatrie a culturii, aşa cum religiile idolatre îşi adună zeii într-un Panteon.

Protest împotriva ideii separate pe care ne-o facem despre cultură, ca şi cum ar fi pe de o parte cultura şi pe de altă parte viaţa; ca şi cum adevărata cultură n-ar fi un mijloc rafinat de a înţelege şi de a exercita viaţa.

Putem arde biblioteca din Alexandria. Pe deasupra papirusurilor şi în afara lor există anumite forţe: ni se va lua pentru un timp facultatea de a regăsi aceste forţe, dar energia lor nu va putea fi suprimată. Nu e rău că dispar unele înlesniri prea mari, că uităm de unele forme, iar cultura fără spaţiu şi fără timp, posesoarea capacităţii noastre nervoase, va renaşte cu puteri noi. E drept ca uneori să se producă nişte cataclisme care să ne incite să ne reîntoarcem la natură, să regăsim, adică, viaţa. Vechiul totemism al fiarelor, al pietrelor, al obiectelor încărcate cu energie electrică, al costumelor bestial impregnate, într-un cuvânt tot ceea ce foloseşte la captarea, dirijarea, derivarea forţelor e pentru noi literă moartă, din care nu mai ştim să tragem decât un profit artistic şi static, un profit de juiseur şi nu unul de actor.

Or, totemismul e actor, pentru că se mişcă şi e făcut pentru actori; orice cultură adevărată se sprijină pe mijloacele barbare şi primitive

ale totemismului, a cărui viață sălbatică, adică cu totul spontană, vreau s-o ador.

Ceea ce a făcut să ne pierdem cultura este ideea noastră occidentală despre artă și profitul pe care îl tragem din ea. Arta și cultura nu se pot concilia, contrar felului în care sunt universal folosite.

Adevărata cultură acționează prin exaltare și forță, iar idealul european al artei urmărește să arunce spiritul într-o atitudine despuiată de forță, dar prezentă la exaltarea ei. Este o idee trândavă, inutilă, ce zămislește în scurt timp moartea. Încolăcirile multiple ale Șarpelui Quetzalcoatl sunt armonioase pentru că exprimă echilibrul și sinuozitățile unei forțe latente; intensitatea formelor există doar pentru a atrage și a capta o forță care, în muzică, dă viață unei claviaturi sfâșietoare.

Zeii care dorm în Muzee: Zeul Focului, ținându-și pirostria care seamănă cu trepiedul Inchiziției; Tlaloc, unul dintre nenumărații zei ai Apelor, cu zidul de granit verde; Zeița Mamă a Apelor, Zeița Mamă a Florilor; expresia neschimbată ce răsună sub acoperișul mai multor etaje de apă, a Zeiței cu rochie de jad verde; expresia fremătătoare și extaziată, fața radiind de miresme, pe care atomii soarelui se învârtesc în cerc, a Zeiței Mame a Florilor; acest soi de servitute impusă a unei lumi în care piatra se însuflețește pentru că a fost lovită cum se cuvine, lumea civilizațiilor organice, adică ale căror organe vitale ies din amorțeală, această lume omenească pătrunde în noi, se prinde în hora zeilor, fără să se întoarcă sau să privească în urmă, sub amenințarea de a se preschimba, ca și noi, în niște statui fărâmicioase de sare.

În Mexic, pentru că despre Mexic este vorba, nu există artă, iar lucrurile slujesc la ceva. Și lumea se află într-o perpetuă exaltare.

Ideii noastre inerte și dezinteresate despre artă, o cultură autentică îi opune o idee magică și violent egoistă, adică interesată. Căci mexicanii captează Manas-*ul, forțele adormite sub orice formă s-ar găsi, care nu pot ieși dintr-o contemplare a formelor pentru ele înseși, dar care ies dintr-o identificare misterioasă cu aceste forme. Iar vechile Totemuri există pentru a grăbi comunicarea.*

E greu, când totul ne îndeamnă la somn, privind cu ochi lipiți și conștienți, să ne trezim și să ne uităm în jur ca prin vis, cu ochi care nu mai știu la ce servesc și a căror privire este îndreptată spre înlăuntru.

Aşa se naşte ideea ciudată a unei acţiuni dezinteresate, dar care e totuşi o acţiune, şi mai violentă fiindcă atinge ispita tihnei.

Orice efigie adevărată îşi are umbra care o dublează; iar arta piere în momentul în care sculptorul care modelează crede că eliberează un fel de umbră, a cărei existenţă îi va spulbera tihna.

Ca orice Cultură magică pe care o deversează hieroglife apropriate, adevăratul teatru îşi are umbrele sale; dintre toate limbajele şi toate artele, el e singurul ale cărui umbre şi-au sfărâmat limitările. Şi, încă de la origine, se poate spune că umbrele nu suportau limitări.

Ideea noastră neclintită despre teatru se împleteşte cu ideea noastră neclintită despre o cultură fără umbre, în care spiritul, oriunde ar apuca-o, nu găseşte decât vidul, în timp ce spaţiul e plin.

Dar adevăratul teatru, deoarece se mişcă şi foloseşte instrumente vii, continuă să agite umbre în care viaţa n-a încetat să pâlpâie. Actorul ce nu reia de două ori acelaşi gest, dar care face gesturi, se mişcă şi cu siguranţă că brutalizează formele, dar îndărătul lor, prin distrugerea lor, ajunge la ceea ce supravieţuieşte formelor şi le înlesneşte continuitatea.

Teatrul, care nu se găseşte în nimic, dar foloseşte toate limbajele: gesturi, sunete, cuvinte, foc, strigăte, se regăseşte exact în punctul în care spiritul are nevoie de un limbaj ca să se manifeste.

Iar fixarea teatrului într-un limbaj : cuvinte scrise, muzică, lumini, zgomote îi arată în scurt timp pierderea, alegerea unui limbaj dovedind gustul pentru facilităţile acestui limbaj; iar secătuirea acestuia îi însoţeşte mărginirea.

Pentru teatru, ca şi pentru cultură, rămâne problema de a numi şi de a conduce umbrele: iar teatrul care nu se înţepeneşte în limbaj şi în tipare, distruge prin fapt umbrele false, dar pregăteşte calea spre o altă naştere de umbre, în jurul cărora se alcătuieşte adevăratul spectacol al vieţii.

Să spargi limbajul pentru a atinge viaţa înseamnă să faci sau să refaci teatrul; important este să nu crezi că acest act trebuie să rămână sacru, adică rezervat. Dar important este să crezi că nu oricine poate să o facă şi că e nevoie de o pregătire.

Aceasta duce la respingerea limitărilor obişnuite ale omului şi a puterilor omului şi la a face infinite frontierele a ceea ce se numeşte realitate.

Trebuie să credem într-un sens al vieții reînnoit prin teatru, în care omul se ridică neînfricat la rangul de maestru a ceea ce nu există încă, dându-i viață. Tot ceea ce nu s-a născut mai poate încă să se nască, cu condiția ca noi să nu ne mulțumim să rămânem doar niște simple organe de înregistrare.

Astfel încât, atunci când rostim cuvântul viață, trebuie să se înțeleagă că nu este vorba de viața recunoscută prin aparența faptelor, ci de acel soi de focar fragil și fremătător, neatins de forme. Și dacă mai există în zilele noastre ceva infernal și cu adevărat blestemat, acesta este faptul de a zăbovi artistic asupra formelor, în loc de a fi precum condamnații la ardere, făcând semne din vârful rugurilor.

TEATRUL ŞI CIUMA[1]

Arhivele orăşelului Cagliari, din Sardinia, conţin relatarea unui fapt istoric şi uluitor.

Într-o noapte de la sfârşitul lui aprilie sau începutul lui mai 1720, cu vreo douăzeci de zile înaintea sosirii la Marsilia a vasului *Grand-Saint-Antoine*, a cărui debarcare a coincis cu cea mai uluitoare explozie de ciumă care a făcut să se înmulţească memoriile oraşului, Saint-Rémys, vicerege al Sardiniei, pe care responsabilităţile sale reduse de monarh îl sensibilizaseră la cei mai periculoşi viruşi, avu un vis deosebit de jalnic: se făcea că era atins de ciumă, iar minusculul său stat devastat de boală.

Sub ravagiile flagelului, structurile societăţii se topesc. Ordinea dispare. El e martor la întreaga degradare morală, la prăbuşirea psihologică, aude în el însuşi murmurul umorilor, descompuse şi dezordonate, care, într-o nemiloasă pierdere de materie, se îngreunează, transformându-se treptat în cărbune. E oare prea târziu să fie oprit flagelul? Chiar distrus, anihilat şi fărâmiţat organic, ars până la măduvă, el ştie că în vis nu se moare, că voinţa e absurd de trează, până la negarea posibilului, până la un soi de prefacere a minciunii din care faci adevăr.

Se trezeşte, convins că-i va sta în putinţă să alunge zvonurile despre venirea ciumei şi toate duhorile unui virus venit din Orient.

O navă plecată de o lună din Beirut, *Grand-Saint-Antoine*, solicită să intre în port şi să debarce. El dă atunci acel ordin nebunesc, socotit demenţial, absurd, imbecil şi despotic de către popor şi întreg anturajul său. În graba mare, trimite pe vasul considerat contaminat barca pilotului cu vreo câţiva oameni, cu ordinul ca *Grand-Saint-Antoine* să facă imediat cale-ntoarsă, să se îndepărteze de oraş cu toate pânzele sus, ameninţând că altminteri îl scufundă cu lovituri de tun. Războiul împotriva ciumei. Autocratul mergea drept la ţintă, nu se încurca.

Să observăm în trecere cât de puternică era influenţa visului asupra lui, de vreme ce i-a permis să persevereze în cruzimea ordinelor, în ciuda sarcasmului mulţimii şi a scepticismului celor din preajma sa, călcând astfel nu numai peste dreptul oamenilor, dar şi peste cel mai simplu respect datorat vieţii omeneşti, nemaivorbind de tot felul de convenţii naţionale sau internaţionale, care, în faţa morţii, îşi pierd actualitatea.

Oricum, vasul îşi văzu de drum, se opri mai întâi la Livorno, pătrunzând apoi în rada portului Marsilia, unde i s-a dat voie să debarce.

Ce s-a ales de încărcătura de ciumaţi nu s-a mai păstrat în amintirea administraţiei transporturilor din Marsilia. Abia se desluşeşte ce s-a întâmplat cu marinarii din echipaj, care n-au murit toţi din cauza ciumei şi s-au răspândit în diferite ţinuturi.

Nu *Grand-Saint-Antoine* a adus ciuma la Marsilia, pentru că ea era deja acolo, într-o fază de acută recrudescenţă, însă focarele îi fuseseră localizate.

Ciuma adusă de *Grand-Saint-Antoine* era cea orientală, virusul originar, şi de la apariţia şi răspândirea lui în oraş datează aspectul deosebit de atroce şi forţa generalizată a epidemiei.

Iată câteva gânduri izvorâte din acest fapt.

Această ciumă, care pare să reactiveze un virus, era în stare de una singură să facă ravagii sensibil egale, deoarece din tot echipajul doar căpitanul a rămas neatins. Pe de altă parte, se pare că ultimii ciumaţi sosiţi n-au venit niciodată în contact direct cu ceilalţi, adăpostiţi în cartiere închise. *Grand-Saint-Antoine*, trecând la o aruncătură de băţ de Cagliari, în Sardinia, nu lasă acolo ciuma, dar viceregele îi simte duhoarea în vis; căci nu se poate nega că între el şi ciumă nu s-ar fi înfiripat o comunicare ponderabilă, deşi subtilă, şi e prea uşor să acuzi contaminarea prin contact în comunicarea unei astfel de boli.

Dar aceste relaţii dintre Saint-Rémys şi ciumă, destul de puternice pentru a se elibera în imagini în visul său, nu sunt totuşi destul de puternice pentru a face ca să apară în el boala.

Oricum, ajungându-i după câtva timp vestea că vasul alungat de pe coastele lui de voinţa neclintită a prinţului, a prinţului atât de miraculos înştiinţat, era la originea marii epidemii din Marsilia, oraşul Cagliari consemnă acest fapt în arhivele sale, unde oricine îl poate găsi şi astăzi.

Datorită ciumei de la Marsilia din 1720 avem singurele descrieri zise clinice cunoscute asupra flagelului.

Ne putem pune întrebarea dacă ciuma descrisă de către medicii din Marsilia era aceeaşi cu epidemia din 1347 de la Florenţa, de unde a ieşit *Decameronul*. Istoria, cărţile sfinte, între care şi Biblia, unele tratate vechi de medicină descriu din exterior tot felul de epidemii de ciumă, care par a fi reţinut cu precădere impresia demoralizantă şi fabuloasă

pe care au lăsat-o în minte, şi mult mai puţin trăsăturile lor morbide. Cred că aveau dreptate ei. Medicina ar stabili cu mare greutate o diferenţă de fond între virusul care a provocat moartea lui Pericle în faţa Siracusei, presupunând că acest cuvânt, virus, e altceva decât o simplă uşurinţă verbală, şi cel care-şi manifestă prezenţa în ciuma descrisă de Hippocrate, considerată ca un fel de falsă ciumă de către tratatele de medicină recente. Pentru aceleaşi tratate, n-ar fi o adevărată ciumă decît aceea care provine din cimitirele descoperite prin retragerea Nilului. Biblia şi Herodot semnalează în mod similar apariţia fulgurantă a unei ciume, care, într-o singură noapte, a decimat cei 180.000 de oameni din armata asiriană, salvând astfel imperiul egiptean. Dacă faptul e adevărat, ar trebui să considerăm că flagelul este instrumentul direct sau materializarea unei forţe inteligente în strânsă legătură cu ceea ce numim fatalitate.

Aceasta, cu sau fără armata de şobolani care a năvălit în acea noapte peste trupele asiriene, căreia, în câteva ceasuri, i-au ros tot harnaşamentul. La fel s-a întâmplat cu epidemia din anul 660 înainte de Cristos, care a izbucnit în oraşul sfânt Mekao din Japonia cu ocazia unei banale schimbări de guvern.

Ciuma din Provenţa, din 1502, care i-a dat prilejul lui Nostradamus să-şi exercite pentru prima dată însuşirile de vindecător, a coincis de asemenea pe plan politic cu schimbările cele mai profunde, cum ar fi răsturnarea şi moartea unor regi, dispariţia şi distrugerea provinciilor, cutremure, fenomene magnetice de tot felul, exodul evreilor care precedă sau urmează, în ordinea politică sau cosmică, unor ravagii şi cataclisme, pe care cei responsabili sunt peste măsură de proşti ca să le prevadă şi nu sînt destul de perverşi ca să le dorească într-adevăr urmările.

Oricare ar fi erorile istoricilor sau ale medicinei privind ciuma, socotesc că ne putem pune de acord asupra ideii că e o boală ce ar fi un fel de entitate psihică şi nu ar fi provocată de un virus. Dacă ne-am propune să analizăm de aproape toate cazurile de contaminare cu ciumă consemnate în istorie sau în memorii, ne-ar fi greu să găsim măcar un caz provocat într-adevăr de contaminarea prin contact, iar exemplul citat de Boccaccio, cu purceluşii care ar fi murit din cauză că au mirosit cearşafurile în care ar fi fost împachetaţi ciumaţii, nu e valabil decât pentru a demonstra un soi de afinitate misterioasă între carnea de purcel şi natura ciumei, ce ar necesita o analiză mai aprofundată.

Ideea unei adevărate entităţi morbide fiind scoasă din discuţie, avem de a face cu forme asupra cărora spiritul se poate pune de acord pentru moment, cu scopul de a caracteriza unele fenomene, iar ciuma, descrisă în varianta ce urmează, ar putea să fie acceptată de spirit.

Înainte de a resimţi orice indispoziţie fizică sau psihologică prea evidentă, pe corp încep să apară nişte pete roşii, pe care bolnavul nu le observă, brusc, decât atunci când încep să se înnegrească. Nici nu are timp să se sperie, pentru că începe să aibă fierbinţeli, nu-şi mai poate ţine capul pe umeri, simţindu-l prea mare şi prea greu, şi atunci se prăbuşeşte. O uriaşă istovire, oboseala unei aspiraţii magnetice centrale, a moleculelor sale despărţite în două şi târâte spre distrugerea lor totală, îl copleşeşte. Umorile sale răvăşite, împinse de-a valma, par să-i scuture tot corpul. I se ridică stomacul iar interiorul pântecelui pare că vrea să-i ţâşnească prin orificiul dinţilor. Pulsul, care când încetineşte, devenind abia perceptibil, o virtualitate de puls, când o ia la galop, se armonizează cu clocotirile febrei sale interioare, cu rătăcirea şiroindă a întregului spirit. Acest puls ce zvâcneşte precipitat, întocmai inimii, devine intens, plin, zgomotos; acest ochi roşu, înflăcărat, apoi sticlos; această limbă ce gâfâie, enormă şi groasă, mai întâi albă, apoi roşie, neagră, totul anunţă o furtună organică fără precedent. Curând umorile brăzdate ca pământul de fulger, ca un vulcan fremătând de furtuni subterane, îşi caută o poartă de ieşire. În mijlocul petelor apar puncte mai fierbinţi, iar în jurul acestor puncte pielea se umflă în băşici ca nişte bule de aer sub epiderma unei lave, iar aceste bule sunt înconjurate de cercuri, dintre care ultimul, asemeni inelului lui Saturn în jurul astrului în plină incandescenţă, indică marginea extremă a unui buboi.

Tot corpul e brăzdat. Dar aşa cum vulcanii îşi au punctele lor predilecte pe pământ, buboaiele le au pe ale lor pe corpul omenesc. La două-trei degete lăţime de regiunea inghinală, la subsuori, în locurile preţioase unde glande active îşi îndeplinesc funcţiunile lor cu fidelitate, apar buboaie, prin care organismul se uşurează fie de putreziciunea din interiorul lui, fie, în funcţie de caz, de viaţă. O conflagraţie violentă şi localizată într-un punct indică cel mai adesea faptul că viaţa centrală nu şi-a pierdut nimic din forţă şi că e posibilă revenirea din rău sau chiar vindecarea. Ca şi furia cea mai violentă, ciuma cea mai îngrozitoare e cea care nu-şi divulgă trăsăturile.

Deschis, cadavrul ciumatului nu arată nici un fel de leziune. Vezica biliară, cu rolul de a filtra resturile greoaie şi inerte ale organismului, e gata să crape, plină cu un lichid negru şi vâscos, atât de consistent, încâ evocă o materie nouă. Sângele arterelor şi venelor este de asemenea negru şi vâscos. Corpul e tare ca piatra. Pe pereţii membranei stomacale par să fi apărut numeroase izvoare de sânge. Totul indică o dezordine fundamentală a secreţiilor. Însă nu există nici o pierdere şi nici o distrugere a materiei, ca în cazul leprei sau al sifilisului. Nici intestinele, unde se petrec dereglările cele mai sângeroase, unde materiile ajung la un grad nemaiauzit de putrefacţie şi de pietrificare, nu sunt atacate organic. Vezica biliară, al cărei puroi întărit trebuie aproape zmuls, ca în anumite sacrificii umane, cu un cuţit bine ascuţit, un instrument din obsidian, sticlos şi tare, este hipertrofiată şi casantă pe alocuri, dar intactă, fără nici o particulă lipsă, fără vreo leziune vizibilă sau materie pierdută.

În anumite cazuri, totuşi, plămânii şi creierul se înnegresc şi cangrenează din cauza leziunilor. Plămânii fleşcăiţi, făcuţi ferfeniţă, desprinzându-se în bucăţi din nu ştiu ce materie neagră, creierul micşorat, ros, pulverizat, ajuns praf şi pulbere, descompus într-un fel de praf negru de cărbune[2].

Ca urmare, se impun două observaţii importante: prima este că sindroamele ciumei sunt complete fără cangrena plămânilor şi creierului, bolnavul fiind distrus chiar şi fără putrezirea vreunui membru oarecare. Fără să o subapreciem, organismul nu revendică prezenţa vreunei cangrene localizate şi fizice pentru a se decide să moară.

Cea de-a doua remarcă se referă la singurele două organe atinse cu adevărat şi lezate de ciumă: creierul şi plămânii, care se află amândouă în directă dependenţă de conştiinţă şi de voinţă. Poţi să-ţi opreşti respiraţia, să-ţi goleşti capul de gânduri, să-ţi precipiţi respiraţia, s-o ritmezi cum vrei, să o faci, după voinţă, să fie conştientă sau inconştientă, să stabileşti un echilibru între cele două feluri de respiraţie: cea automată, dirijată direct de marele simpatic, şi cealaltă, care ascultă de reflexele creierului redevenite conştiente.

La fel se întâmplă şi cu gândirea: poţi s-o grăbeşti, s-o încetineşti sau s-o ritmezi. Poţi să-i stabileşti nişte reguli acestui joc inconştient al spiritului. Dimpotrivă, n-ai nici o putere să conduci filtrarea umorilor de către ficat, redistribuirea sângelui în organism prin inimă şi artere,

să controlezi digestia, să opreşti sau să grăbeşti eliminarea materiilor în intestin. Ciuma pare deci să-şi manifeste prezenţa în anumite locuri, predilecţia pentru toate locurile din corp, toate punctele spaţiului fizic unde voinţa omenească, gândirea, conştiinţa sunt aproape sau pe cale de a-şi face simţită prezenţa.

Prin anii 1880 şi ceva, un medic francez pe nume Yersin, care studiază cadavrele unor indochinezi morţi de ciumă, izolează unul din acei mormoloci cu craniul rotunjit şi coada scurtă, pe care nu-i vezi decât la microscop, numindu-i microbul ciumei. Pentru mine, acesta e doar un element material mai mic, infinit mai mic, care îşi face apariţia la un moment dat pe parcursul dezvoltării virusului, însă aceasta nu-mi lămureşte defel ciuma. Aş prefera ca acest doctor să-mi spună de ce toate marile ciume au, cu sau fără virus, o durată de cinci luni, după care virulenţa lor scade şi cum a reuşit acel ambasador turc ce trecea prin Languedoc spre sfârşitul anului 1720 să indice un fel de linie care, prin Avignon şi Toulouse, ajungea la Nisa şi la Bordeaux, ca extremitate a dezvoltării geografice a flagelului. Fapt pe care eveni–mentele l-au confirmat.

Din toate acestea reiese fizionomia spirituală a unui flagel ale cărui legi nu pot fi precizate ştiinţific şi a cărui origine geografică ar fi stupid să vrem s-o determinăm, fiindcă ciuma din Egipt e diferită de cea din Orient, care nu este aceea a lui Hippocrate, care nu e cea din Siracusa, care nu e cea din Florenţa (cea Neagră), căreia Evul Mediu îi datorează cele cincizeci de milioane de morţi. Nimeni nu va spune de ce e atins tocmai laşul care fuge de ciumă, pe când stricatul ce siluieşte cadavrele nu păţeşte nimic. Pentru ce îndepărtarea, castitatea, însingurarea nu au nici un efect asupra atacurilor flagelului şi de ce cutare gaşcă de dezmăţaţi care s-a izolat undeva la ţară, cum a făcut Boccaccio în cârdăşie cu doi amici bine înzestraţi şi şapte cucernice destrăbălate, poate aştepta în tihnă zilele calde în toiul cărora ciuma se retrage; şi de ce într-un castel din apropiere, transformat în cetate războinică, cu un cordon de soldaţi ce nu lasă pe nimeni să pătrundă, ciuma transformă întreaga garnizoană şi pe ocupanţii ei în cadavre, cruţându-i pe soldaţi, singurii care s-au aflat cu adevărat în pericolul de a fi contaminaţi. Cine va explica faptul că cordoanele sanitare instituite cu o mulţime de trupe de către Mehmet

Ali, către sfârşitul secolului trecut, s-au arătat eficace în apărarea mănăstirilor, şcolilor, închisorilor şi castelelor, cu prilejul unei recrudescenţe a ciumei egiptene; şi că o mulţime de focare de epidemie, care aveau toate caracteristicile ciumei orientale, au izbucnit brusc în Europa Evului Mediu, în locuri fără nici o legătură cu Orientul.

Din aceste ciudăţenii, din aceste mistere, din aceste contradicţii şi trăsături, trebuie alcătuită fizionomia spirituală a unui rău care scurmă organismul şi viaţa până la descompunere şi spasm, întocmai unei dureri care, pe măsură ce se ascute şi pătrunde mai adânc, îşi înmulţeşte căile şi resursele în toate cercurile sensibilităţii.

Dar din această libertate spirituală cu care se dezvoltă ciuma, în lipsa şobolanilor, a microbilor şi a contactelor, se poate degaja jocul absolut şi întunecat al unui spectacol pe care voi încerca să-l analizez.

Când ciuma izbucneşte într-un oraş, ordinea normală se prăbuşeşte, nu mai există nici administraţia drumurilor, nici armată, poliţie, ori municipalitate. Se înalţă ruguri ca să ardă morţii, în funcţie de braţele disponibile. Fiecare familie vrea să aibă unul. După aceea lemnul, locul şi flacăra făcându-se rare, încep să se işte conflicte de familie în jurul rugurilor, dar, din cauza mulţimii de cadavre, oamenii o iau curând la fugă. Morţii aruncaţi pe străzi formează deja nişte piramide de pe care se rostogoleşte din când în când câte unul, cei de pe margini fiind sfâşiaţi de fiare. Duhoarea se ridică în aer ca o flacără. Străzi întregi sunt blocate de grămezi de morţi. Atunci uşile caselor se dau de perete, iar dinăuntru se năpustesc ciumaţii în delir, cu minţile bântuite de vedenii înfricoşătoare şi o apucă urlând pe străzi. Răul care le macină măruntaiele şi se întinde în tot corpul ţâşneşte în cascadă prin spirit. Alţi ciumaţi, fără buboaie, ce nu simt dureri, nu delirează, n-au tegumentul înroşit, care se contemplă mulţumiţi în oglinzi, cu sentimentul că pleznesc de sănătate, cad seceraţi cu tăviţa pentru bărbierit încă în mîini, plini de dispreţ pentru ceilalţi ciumaţi.

Nişte arătări ciudate, înveşmântate în haine impermeabile, cu nasuri lungi de un cot, cu ochi de sticlă, cocoţaţi pe un soi de saboţi japonezi, confecţionaţi dintr-o îmbinare de plăcuţe de lemn, unele orizontale, imitând tălpile, altele verticale, cu rolul de a-i feri de umorile infectate, păşesc prin acele scurgeri sângerânde groase, otrăvite, de culoarea angoasei şi a opiumului care ţâşnesc din cadavre, psalmodiind litanii

absurde, a căror virtute nu-i împiedică să se prăbuşească la rândul lor în rug. Aceşti medici inculţi nu-şi dovedesc decât teama şi puerilitatea.

În casele deschise pătrunde drojdia populaţiei, imunizate, pare-se, de frenezia ei neostoită, punând mâna pe bogăţii de care simte că e inutil să profite. Acesta e momentul în care se face simţit teatrul. Teatrul, adică acea gratuitate imediată, care împinge la acte inutile şi neprofitabile pentru actualitate.

Ultimii vieţuitori îşi pierd minţile, fiul, până atunci supus şi virtuos, îşi ucide tatăl; cel cumpătat îi sodomizează pe cei apropiaţi lui. Destrăbălatul devine pur. Avarul îşi azvârle cu amândouă mâinile aurul pe fereastră. Eroul războinic dă foc cu mâna lui oraşului pentru salvarea căruia îşi sacrificase odinioară viaţa. Elegantul se găteşte şi porneşte în promenadă peste osuare. Nici ideea lipsei de pedepse, nici apropierea morţii nu ajung să motiveze acte atât de gratuite în absurditatea lor, ale unor oameni care nu credeau că moartea este în stare să ducă ceva la bun sfârşit. Şi cum să explici accesul de febră erotică în cazul unor pestiferaţi ce s-au vindecat şi care, în loc să fugă, rămân pe loc, încercând să smulgă o voluptate condamnabilă unor muribunzi sau chiar morţi, pe jumătate zdrobiţi de grămada cadavrelor în care i-a îngropat hazardul.

Însă dacă e nevoie de un flagel major pentru a face să apară acea gratuitate frenetică, şi dacă flagelul cu pricina poartă denumirea de ciumă, am putea raporta poate valoarea acestei gratuităţi la întreaga noastră personalitate. Starea ciumatului ce moare fără ca organismul să-i fie supus descompunerii, purtând pe dinăuntru toate stigmatele unui rău absolut şi aproape abstract, e identică stării actorului, sondată integral şi răscolită, fără nici un profit în favoarea realităţii, de sentimentele sale. În aspectul fizic al actorului, ca şi în acela al ciumatului, totul dovedeşte o reacţie paroxistică a vieţii, deşi nu s-a întâmplat nimic.

Între ciumatul care goneşte urlând în urmărirea vedeniilor sale şi actorul aflat în căutarea sensibilităţii sale; între fiinţa vie care-şi alcătuieşte personaje pe care, în altă situaţie, n-ar fi crezut niciodată că şi le poate închipui, realizate în mijlocul unui public de cadavre şi alienaţi în delir, şi poetul care inventează intempestiv personaje pe care le dă pe mâna unui public la fel de inert sau delirant, există alte analogii revelatoare ale singurelor adevăruri care contează şi pun acţiunea teatrului şi a ciumei pe planul unei adevărate epidemii.

Acolo unde imaginile ciumei puse în legătură cu o stare puternică de dezorganizare fizică sunt ca ultimele scântei ale unei forțe spirituale pe cale de epuizare, imaginile poeziei în teatru constituie o forță spirituală ce-și începe traiectoria în sensibil și se lipsește de realitate. Pătruns de pasiune, actorului îi trebuie mult mai multă virtute ca să nu comită o crimă decât îi trebuie asasinului curaj pentru a reuși să o execute pe a lui și tocmai în această gratuitate acțiunea unui sentiment apare în teatru ca fiind ceva infinit mai valabil decât aceea a unui sentiment realizat.

Față de furia asasinului care se ostoiește, cea a actorului tragic rămâne într-un cerc pur și închis. Furia asasinului a săvârșit un act, apoi se descarcă și pierde contactul cu forța care o inspiră, dar care, de-acum înainte, nu-l va mai nutri. Ea a căpătat o formă, cea a actorului, care se neagă pe măsură ce iese la suprafață, topindu-se în universalitate.

Dacă admitem acum această imagine spirituală a ciumei, vom considera umorile tulburi ale ciumatului drept fața solidificată și materială a unei dezordini care, pe alte planuri, este echivalentă cu luptele, conflictele, cataclismele și pagubele aduse de evenimente. Așa cum nu este imposibil ca disperarea nefolosită și urletele unui alienat dintr-un azil să provoace ciuma, printr-un fel de reversibilitate a sentimentelor și a imaginilor, se poate admite că evenimentele exterioare, conflictele politice, catastrofele naturale, ordinea revoluției și dezordinea războiului, trecând în planul teatrului, se descarcă în sensibilitatea spectatorului cu forța unei epidemii.

În *Cetatea lui Dumnezeu*, Sfântul Augustin acuză similitudinea de acțiune dintre ciumă, care ucide fără a distruge organe, și teatru care, fără să ucidă, provoacă cele mai misterioase schimbări nu doar în spiritul unui individ, ci și în cel al unui popor.

"Aflați, spune el, voi ce nu știți, că aceste jocuri scenice, spectacole de nerușinări, n-au apărut la Roma prin viciile oamenilor, ci din ordinul zeilor voștri. Ar fi mai rațional să-i dați onorurile divine lui Scipion*, decât unor asemenea zei; nu mai încape nici o îndoială că nu-și egalau pontiful!...

Ca să potolească ciuma ce ucidea trupurile, zeii voștri cer în onoarea lor aceste jocuri scenice, iar preotul vostru, vrând să evite ciuma ce

* Scipion Nasica, mare pontif, care ordonă ca teatrele din Roma să fie rase de pe fața pământului, iar subsolurile lor astupate.

corupe sufletele, se împotriveşte construirii scenei înseşi. Dacă vă mai rămân câteva sclipiri de inteligenţă ca să preferaţi sufletul în locul corpului, judecaţi cine vă merită adoraţia; căci viclenia Spiritelor rele, prevăzând încetarea contagiunii corpurilor, profită cu bucurie de această ocazie ca să introducă un flagel mult mai periculos, deoarece nu atacă trupurile, ci moravurile. Într-adevăr, orbirea şi coruperea sufletului din cauza spectacolelor sunt atât de mari, încât, chiar în vremurile din urmă, cei stăpâniţi de această pasiune funestă, scăpaţi de la jefuirea Romei şi refugiaţi la Cartagena, îşi petreceau fiecare zi la teatru, întrecîndu-se în delirul lor pentru artişti.

E de prisos să specificăm motivaţia precisă a acestui delir comunicativ. Ar însemna să căutăm motivele pentru care organismul nervos se uneşte după un timp cu vibraţiile celor mai subtile muzici, până când ajunge la o temeinică schimbare. Înainte de toate, trebuie să cădem de acord că, aidoma ciumei, jocul teatral este un delir şi că este comunicativ.

Spiritul crede ceea ce vede şi face ceea ce crede: acesta e secretul fascinaţiei. În textul său, Sfântul Augustin nu pune nici măcar o clipă la îndoială realitatea acestei fascinaţii.

Există însă nişte condiţii pe care trebuie să le regăsim astfel încât să se nască în spirit un spectacol care să-l farmece, ceea ce nu este doar o simplă chestiune de artă.

Căci dacă teatrul este ca şi ciuma, e nu numai pentru că influenţează colectivităţile importante şi că le tulbură într-un sens identic. Ca şi în ciumă, în teatru există ceva victorios şi răzbunător în acelaşi timp. Incendiul instantaneu declanşat peste tot în calea ei de ciumă ne dăm seama prea bine că nu este decât o enormă lichidare.

Un dezastru social atât de complet, o asemenea dezordine organică, această revărsare de vicii, acest soi de exorcism total ce apasă sufletul şi îl exasperează indică prezenţa unei stări care, pe de altă parte, este o forţă absolută şi în care se regăsesc pe viu toate puterile naturii în momentul în care ea va împlini un fapt esenţial.

Ciuma ia imagini care dorm, o dezordine latentă, împingându-le brusc până la gesturi extreme; aşa cum şi teatrul ia gesturi, împingându-le până la exasperare: ca şi ciuma, el reface relaţia între ceea ce este şi ceea ce nu este, între virtualitatea posibilului şi ceea ce există în natura materializată. Regăseşte noţiunea de figuri şi de simboluri-tip, ce acţio-

nează ca nişte momente lungi de tăcere, ca acorduri de orgă sau ca opriri ale sângelui, ca îndemnuri ale umoarei, accese inflamatorii de imagini în minţile noastre deşteptate dintr-o dată; toate conflictele adormite în noi înşine, el ni le înapoiază în deplinătatea forţelor lor, şi dă acestor forţe nume pe care le recunoaştem ca simboluri: şi iată că în faţa noastră izbucneşte o încleştare de simboluri, azvârlite unele împotriva altora într-o imposibilă călcare în picioare; căci nu poate exista teatru decât din clipa în care începe într-adevăr imposibilul şi în care poezia de pe scenă alimentează şi supraîncălzeşte simboluri realizate.

Aceste simboluri, semn al forţelor mature, dar ţinute până atunci în servitute şi de nefolosit în realitate, izbucnesc sub forma unor imagini neverosimile ce dau drept de cetate şi de existenţă unor acte ostile prin natura lor vieţii societăţilor.

O adevărată piesă de teatru zdruncină odihna simţurilor, pune în libertate inconştientul înăbuşit, îndeamnă la un fel de revoltă virtuală care nu poate avea, de altfel, întreaga ei valoare decât dacă rămâne virtuală, impune colectivităţilor reunite o atitudine eroică şi dificilă.

Aşa se face că în *Annabella* lui Ford remarcăm cu stupoare, şi chiar o dată cu ridicarea cortinei, o fiinţă aruncată în revendicarea insolentă a unui incest, care îşi investeşte toată vigoarea de fiinţă conştientă şi tânără ca să o proclame şi să o justifice.

El nu ezită o clipă, nu şovăie un minut; şi arată prin aceasta cât de puţin contează barierele ce i-ar putea fi ridicate înainte. Este criminal cu eroism şi este eroic cu îndrăzneală şi ostentaţie. Totul îl împinge în această direcţie şi îl exaltează, pentru el nu mai există nici pământ nici cer, ci doar forţa pasiunii sale convulsive, căreia nu întîrzie să-i răspundă pasiunea, rebelă şi ea, şi la fel de eroică, a Annabellei.

"Plâng, spune aceasta, nu din cauza remuşcărilor, ci de teama că nu-mi voi potoli pasiunea ". Amândoi sunt şarlatani, ipocriţi, mincinoşi, în slujba pasiunii lor supraomeneşti, stăvilită şi oprimată de către legi, pe care ei o vor pune deasupra legilor.

Răzbunare pentru răzbunare şi crimă pentru crimă. Atunci când îi credem ameninţaţi, urmăriţi, disperaţi, gata să-i plângem ca pe nişte victime, ei sunt gata a răspunde destinului la ameninţare cu ameninţare, la lovitură cu lovitură.

Păşim alături de ei din exces în exces şi din revendicare în revendicare. Annabella e prinsă, aflată vinovată de adulter, de incest, călcată în picioare, jignită, târâtă de păr, dar ne uităm uluiţi cum nici nu se gândeşte să-şi găsească o portiţă de scăpare, ci dimpotrivă îi aruncă provocări călăului şi cântă cu un soi de eroism încăpăţânat. Iată cum arată absolutul revoltei, dragostea neostoită şi exemplară care nouă, spectatorilor, ne taie răsuflarea de nelinişte la ideea că nimic nu o va mai putea opri.

Dacă vrem să găsim un exemplu al libertăţii absolute în revoltă, *Annabella* lui Ford ne oferă acest poetic exemplu legat de imaginea primejdiei absolute.

Iar când ne credem ajunşi la paroxismul ororii, al sângelui, al legilor batjocorite, al poeziei, în fine, sacralizate de revoltă, suntem siliţi să mergem şi mai departe, traşi de un vârtej pe care nimic nu-l poate opri.

Dar în final, ne spunem, e răzbunarea, moartea pentru atâta cutezanţă şi nelegiuire irezistibilă.

Ei bine, nu. Giovanni, iubitul ei, inspirat de un mare poet exaltat, va depăşi răzbunarea şi crima, printr-un fel de crimă pătimaşă şi de nedescris, va depăşi ameninţarea şi groaza, printr-o groază mai mare care derutează în acelaşi timp legile, morala şi pe cei care au îndrăzneala să facă pe răzbunătorii.

I se întinde cu viclenie o capcană, o mare petrecere la care, printre comeseni, vor fi ascunşi spadasini şi asasini tocmiţi, gata să se arunce asupra lui la primul semnal. Dar acest erou hăituit, pierdut, inspirat de dragoste, nu va lăsa pe nimeni să judece această iubire.

Vreţi moartea iubirii mele, pare să spună, dar o să vă arunc în faţă această iubire; vă voi stropi cu sângele acestei iubiri, la înălţimea căreia nu veţi fi niciodată în stare să vă ridicaţi.

După care îşi ucide iubita, îi smulge inima ca şi când ar fi vrea să se înfrupte din ea în mijlocul unui ospăţ la care mesenii abia aşteptau, poate, să-l devore pe el.

Şi, înainte de fi executat, îşi ucide şi rivalul, soţul surorii sale, care a îndrăznit să se ridice între această iubire şi el, îl execută într-o singură luptă care apare atunci ca propria-i tresărire de agonie.

Întocmai ca ciuma, teatrul este deci o impresionantă chemare de forţe care readuc spiritul, cu ajutorul exemplului, la izvorul conflictelor sale.

Iar exemplul pasional al lui Ford, se simte clar, nu este decât simbolul unei lucrări grandioase și întru totul esențiale.

Înspăimântătoarea apariție a Răului, revelată cu adevărat și în forma ei pură în Misterele din Eleusis, corespunde timpului negru din unele tragedii antice pe care orice teatru autentic trebuie să îl regăsească.

Dacă teatrul, esențial, se aseamănă cu ciuma nu este pentru că e contagios, ci pentru că e revelația, scoaterea la vedere, împingerea spre exterior a unui fond de cruzime latentă prin care toate posibilitățile perverse ale spritului se localizează într-un individ sau într-un popor.

Ca și ciuma, el este timpul preferențial al răului, triumful forțelor întunecate, pe care o forță și mai adâncă le alimentează până la stingere.

În el pare să strălucească ca și în ciumă un soare ciudat, o lumină de o intensitate anormală, în care dificilul și imposibilul par să devină dintr-o dată elementul nostru normal. *Annabella* lui Ford, ca orice teatru cu adevărat valabil, se bucură de razele acestui soare ciudat. Ea seamănă cu libertatea ciumei, în care, puțin câte puțin, treaptă cu treaptă, cel aflat în agonie își umflă personajul, unde cel aflat în viață devine treptat o ființă măreață, încordată peste măsură.

S-ar putea spune acum că orice libertate adevărată e întunecată și se confundă neîndoielnic cu libertatea sexului, care este la fel de întunecată, fără să se știe prea bine de ce. Căci Erosul platonician, sensul de geneză, libertatea vieții au dispărut cu mult timp în urmă sub învelișului sumbru al unei *Libido*, identificate cu tot ce e murdar, abject, josnic în faptul de a trăi, de a te arunca, cu o vigoare naturală și impură, dar mereu reînnoită, către viață.

Astfel, toate marile Mituri sunt negre, iar minunatele Povești ce descriu mulțimilor prima diviziune a sexelor și primul măcel al esențelor ce apar în creație nu pot fi imaginate în absența unei atmosfere de măcel, de tortură, de sânge vărsat.

Teatrul, ca și ciuma, este imaginea acestui măcel, a acestei despărțiri esențiale. El dezleagă conflicte, eliberează forțe, declanșează posibilități, iar dacă se întâmplă ca aceste forțe și aceste posibilități să fie negre, nu e vina ciumei sau a teatrului, ci a vieții.

Nu considerăm că viața, așa cum e sau cum ne-a fost făcută, oferă multe subiecte de exaltare. Se pare că prin ciumă și în chip colectiv se golește un abces uriaș, atât moral cât și social; și precum ciuma, teatrul este creat pentru a sparge abcese în mod colectiv.

S-ar putea ca otrava teatrului, aruncată în corpul social, să-l descompună, după cum spune Sfântul Augustin, dar o face atunci ca o ciumă, ca un flagel răzbunător, ca o epidemie salvatoare în care epocile credule au vrut să vadă degetul Domnului şi care nu este altceva decât aplicarea unei legi naturale, în care orice gest e compensat prin alt gest şi orice acţiune prin reacţia ei.

Ca şi ciuma, teatrul e o criză care ajunge la deznodământ o dată cu moartea sau cu vindecarea. Iar ciuma este un rău superior, întrucât reprezintă o criză completă, după care nu mai există nimic, în afară de moarte sau de o purificare extremă. La fel, teatrul este şi el un rău, pentru că reprezintă echilibrul suprem la care nu ajungi fără a cunoaşte distrugerea. El invită spiritul la un delir care să-i exalte energiile; şi se poate vedea, în încheiere, că din punct de vedere uman acţiunea teatrului, ca şi a ciumei, este binefăcătoare, căci împingându-i pe oameni să se vadă aşa cum sunt, le smulge masca, le descoperă minciuna, moleşeala, nimicnicia, ipocrizia; ea zdruncină inerţia sufocantă a materiei ce năpădeşte până şi datele cele mai clare ale simţurilor; şi revelând colectivităţilor puterea lor întunecată, forţa lor ascunsă, le îndeamnă să ia o atitudine eroică şi superioară în faţa destinului, pe care singure n-ar fi avut-o niciodată.

Întrebarea care se pune acum e de a şti dacă în această lume care alunecă, care se sinucide fără a-şi da seama, se va găsi un nucleu de oameni în stare să impună noţiunea superioară de teatru, care va proclama în faţa tuturor echivalentul natural şi magic al unor dogme în care nu mai credem.

PUNEREA ÎN SCENĂ ŞI METAFIZICA[1]

La Luvru se află pictura unui Primitiv, cunoscut sau nu, nu ştiu, dar al cărui nume nu va fi niciodată reprezentativ pentru o perioadă însemnată din istoria artei. Acest Primitiv se numeşte Lucas van den Leyden, şi, pentru mine, face inutile şi neavenite cele patru sau cinci secole de pictură care au venit după el. Pânza de care vorbesc este intitulată *Fiicele lui Lot*, subiect biblic la modă în acea epocă. Desigur, în Evul Mediu, Biblia nu era înţeleasă cum o înţelegem noi astăzi, iar acest tablou reprezintă un exemplu ciudat al deducţiilor mistice care se pot face din citirea ei. Patetismul ei, în orice caz, se vede de la distanţă, frapând printr-un soi de armonie vizuală fulgerătoare, vreau să spun a cărei acuitate acţionează în întregime şi poate fi cuprinsă dintr-o singură privire. Chiar înainte de a desluşi despre ce e vorba, simţi că acolo se petrece un lucru măreţ, iar urechea, s-ar zice, este emoţionată concomitent cu ochiul. O dramă de mare importanţă intelectuală se află adunată acolo, întocmai ca norii ce se adună brusc pe cer, aduşi parcă de vânt, sau de o fatalitate mai directă, pentru a-şi măsura fulgerele.

Cerul din tablou e într-adevăr întunecat şi încărcat, însă chiar înainte de a ne da seama că drama se născuse pe întinsul cerului, se petrecea în cer, lumina specială a pânzei, învolburarea formelor, impresia ce răzbate de la depărtare, totul anunţă un fel de drămă a naturii, al cărei echivalent îl desfid pe orice pictor din Epocile Mari ale picturii să ni-l propună.

Lot, cu platoşă şi cu barba de un roşu înflăcărat, stă aşezat în faţa cortului ridicat pe ţărmul mării, privindu-şi fiicele evoluând, ca şi cum ar asista la ospăţul unor prostituate.

Acestea fac paradă într-adevăr, care ca nişte mame de familie, care ca războinice, vopsindu-şi părul şi mimând folosirea armelor, ca şi cum n-ar fi avut niciodată alt scop decât să-şi încânte părintele, servindu-i de jucărie sau unealtă. Apare astfel caracterul profund incestuos al temei străvechi, dezvoltată aici de pictor în imagini pasionate. Dovadă că el i-a înţeles întocmai ca un om modern, adică cum am putea înţelege noi înşine, caracterul de profundă sexualitate. Dovadă că acest caracter de sexualitate profundă, însă poetică, nu i-a scăpat, cum nu ne-a scăpat nici nouă.

În stânga tabloului şi puţin în plan depărtat se ridică la înălţimi ameţitoare un turn negru, susţinut la bază de un întreg sistem de stânci, plante, poteci şerpuitoare marcate de borne, presărate ici-colo de căsuţe. Printr-un reuşit efect de perspectivă, unul din aceste drumeaguri iese la un moment dat din hăţişurile prin care se strecura, o ia peste un pod, ca să primească în sfârşit o rază din lumina aceea de furtună ce răzbate printre nori, scăldând ici şi colo ţinutul. În fundul pânzei, marea e extrem de înaltă şi pe deasupra extrem de liniştită, dat fiind acest mănunchi de foc ce clocoteşte într-o margine de cer.

În sfârâitul unui foc de artificii, prin bombardamentul nocturn cu stele, rachete, bombe solare, se întâmplă să putem vedea, într-o fracţiune de secundă, în lumina halucinantă, anumite detalii ale peisajului profilate în noapte: copaci, un turn, munţi, case, ale căror iluminare şi apariţie ne vor rămâne pentru totdeauna în minte, legate de ideea acestei dezlănţuiri sonore; nu se poate exprima mai bine această supunere a diferitelor aspecte ale peisajului la focul din cer decât spunând că, deşi îşi au propria lumină, păstrează totuşi relaţia cu el, ca un fel de ecouri mai lente, ca nişte repere însufleţite desprinse din el şi aşezate acolo cu scopul de a facilita manifestarea întregii sale forţe distrugătoare.

Există, de altfel, în modul în care pictorul descrie acest foc, ceva îngrozitor de energic şi de tulburător, ca un element încă în acţiune şi mobil într-o expresie imobilizată. N-are nici o importanţă prin ce mijloace s-a obţinut efectul, dar el este real; e de-ajuns să vezi tabloul ca să te convingi.

Oricum, acest foc, din care nimeni nu va nega că se desprinde o impresie de inteligenţă şi de răutate, are rolul, prin chiar violenţa sa, de contrapondere în spirit la stabilitatea materială, apăsătoare, a restului.

Între mare şi cer, dar spre dreapta, şi pe acelaşi plan în perspectivă cu Turnul Negru, se întinde o limbă subţire de pământ, încununată cu ruinele unei mânăstiri.

Această limbă de pământ, oricât de apropiată ar părea de ţărmul pe care se ridică cortul lui Lot, face loc unui golf imens, în care parcă s-ar fi produs un dezastru maritim fără precedent. Corăbii rupte în două, şi care nu ajung să se scufunde, se sprijină pe mare ca în nişte cârje, lăsându-şi catargele smulse şi vergile să plutească în toate părţile[2].

Ar fi greu de spus de ce pare atât de copleşitor acest sentiment al dezastrului ce se desprinde din vederea a numai unul sau două vase făcute bucăţi.

Se pare că pictorul avea cunoştinţă de unele secrete privind armonia lineară şi de mijloacele de a o face să acţioneze direct asupra creierului, ca un reactiv fizic. Oricum, această impresie de inteligenţă răspândită în natura exterioară, şi mai ales în modul de a o reprezenta, e vizibilă în numeroase alte detalii ale tabloului, martor fiind acel pod de înălţimea unei clădiri cu opt etaje, ridicat deasupra mării, pe care personajele defilează în şir ca Ideile în peştera lui Platon[3].

Ar fi fals să pretindem că ideile ce se desprind din acest tablou sunt pe înţelesul tuturor. În orice caz, ele au o măreţie de care pictura, care nu ştie decât să picteze, adică întreaga pictură a mai multor secole, ne-a dezobişnuit cu totul.

În prezenţa lui Lot şi a fiicelor sale există în mod accesoriu o idee asupra sexualităţii şi a reproducerii, Lot fiind parcă acolo pentru a profita abuziv de fiicele sale, ca un fel de viespe.

E aproape singura idee socială conţinută în tablou.

Toate celelalte sunt metafizice. Îmi pare foarte rău că sunt nevoit să rostesc acest cuvânt, dar acesta este numele lor. Voi spune chiar că întreaga lor grandoare poetică, eficacitatea lor concretă asupra noastră constă în faptul că sunt metafizice şi că profunzimea lor spirituală nu poate fi despărţită de armonia formală şi exterioară a tabloului.

Mai există încă o idee asupra Devenirii, pe care diferite detalii ale peisajului, şi felul cum sunt pictate, cu planuri ce se anihilează sau îşi corespund, ni le strecoară în spirit aşa cum ar face-o muzica.

Mai avem alta asupra Fatalităţii, exprimată nu atât prin apariţia acestui foc brusc, cât prin felul solemn în care toate formele se organizează sau se dezorganizează dedesubtul lui, unele încovoiate parcă de un vânt de panică irezistibilă, altele nemişcate, aproape ironice, dar toate supuse unei puternice armonii intelectuale, ca însuşi spiritul exteriorizat al naturii.

Mai este şi o idee despre Haos, despre Minunat, despre Echilibru; există chiar una sau două despre neputinţele Cuvântului, a cărui inutilitate e demonstrată parcă de această pictură anarhică, suveran materială.

Spun în tot cazul că această pictură e ceea ce ar trebui să fie teatrul dacă ar şti să vorbească limbajul care îi aparţine.

Şi pun întrebarea:

Cum se face că în teatru, cel puţin aşa cum îl cunoaştem în Europa, sau, mai bine zis, în Occident, este lăsat în planul secund tot ce e specific teatral, adică tot ce nu se supune exprimării prin vorbă, prin cuvinte, ori, dacă vrem, tot ce nu e conţinut în dialog (iar dialogul însuşi considerat în funcţie de posibilităţile sale de sonorizare pe scenă şi de *exigenţele* acestei sonorizări) ?

Cum se explică de altminteri faptul că teatrul occidental (spun occidental pentru că, din fericire, mai există şi altele, cum ar fi teatrul oriental, care au ştiut să păstreze intactă ideea de teatru, în timp ce în Occident această idee s-a *prostituat*, ca şi restul), cum se explică faptul că teatrul occidental nu concepe teatrul sub alt aspect decât acela al teatrului dialogat ?

Dialogul – în forma lui scrisă şi vorbită – nu aparţine în chip specific scenei, el aparţine cărţii; dovadă că în manualele de istorie literară este rezervat un loc teatrului, văzut ca o ramură accesorie a istoriei lim-bajului articulat.

Eu zic că scena este un loc fizic şi concret care cere să fie umplut, şi că trebuie să i se îngăduie să vorbească în limbajul ei concret.

Eu zic că acest limbaj concret, destinat simţurilor şi independent de cuvânt, trebuie să satisfacă mai întâi simţurile, că există o poezie pentru simţuri aşa cum există una pentru limbaj, şi că acest limbaj fizic şi concret la care fac aluzie nu este cu adevărat teatral decât în măsura în care gândurile exprimate de el scapă limbajului articulat.

Voi fi întrebat care sunt oare aceste gânduri, pe care cuvintele nu pot să le exprime, şi care ar putea, mult mai bine decât cuvântul, să-şi găsească expresia ideală în limbajul concret şi fizic al scenei ?

Voi da răspunsul puţin mai târziu.

Cel mai urgent mi se pare să aflu în ce constă acest limbaj fizic, material şi solid prin care teatrul poate să se deosebească de cuvânt.

El constă în tot ce se află pe scenă, în tot ceea ce poate să se manifeste şi să se exprime material pe o scenă, şi care se adresează mai întâi simţurilor şi nu spiritului, ca limbajul vorbirii. (Ştiu că şi cuvintele îşi au posibilităţile lor de sonorizare, moduri diferite de a se proiecta în spaţiu, care sunt denumite *intonaţii*. Ar fi de altfel multe de spus despre valoarea concretă a intonaţiei în teatru, despre această însuşire a cuvintelor de a crea şi ele o muzicalitate proprie după maniera în care sunt

rostite, fără nici o legătură cu sensul lor concret, sau uneori chiar împotriva acestui sens, de a crea pe dedesubtul limbajului un curent subteran de impresii, corespondenţe, analogii; dar această modalitate teatrală de a privi limbajul este deja un *aspect* al limbajului accesoriu folosit de autorul dramatic, de care el nu ţine cont câtuşi de puţin, mai ales acum, în construirea pieselor sale. Să trecem mai departe deci).

Făcut anume pentru a se adresa simţurilor, acest limbaj trebuie mai întâi să le satisfacă. Ceea ce nu-l împiedică apoi să-şi dezvolte consecinţele intelectuale pe toate planurile şi în toate direcţiile. Aceasta permite înlocuirea poeziei limbajului cu o poezie în spaţiu, ce se va rezolva într-o zonă neaparţinând strict cuvintelor.

Ca să mă fac mai bine înţeles, ar fi nevoie desigur de câteva exemple din această poezie în spaţiu, în stare să creeze imagini materiale ce echivalează cu imaginile cuvintelor. Aceste exemple se vor regăsi puţin mai departe.

Această poezie foarte dificilă şi complexă îmbracă mai multe aspecte: mai întâi, ea le cuprinde pe acelea din toate mijloacele de expresie care pot fi folosite pe scenă*: cum ar fi muzica, dansul, artele plastice, pantomima, mimica, gesticulaţia, intonaţiile, arhitectura, luminile şi decorul.

Fiecare dintre aceste mijloace îşi are poezia sa proprie, intrinsecă, apoi un fel de poezie ironică, ce provine din felul în care se combină cu celelalte mijloace de exprimare; iar consecinţele acestor combinaţii, reacţii şi distrugeri reciproce sunt uşor de întrezărit.

Voi reveni, puţin mai departe, asupra acestei poezii, care nu-şi poate dovedi eficacitatea decît dacă este concretă, adică dacă produce obiectiv ceva prin prezenţa sa *activă* pe scenă; dacă un sunet, ca în Teatrul Balinez, echivalează cu un gest, şi, în loc să-i servească de decor, de însoţitor al unei reflecţii, o pune în mişcare, o dirijează, o distruge sau o schimbă definitiv etc.

Una din formele poeziei în spaţiu, – în afară de cea rezultată din combinaţii de linii, forme, culori, obiecte în stare brută, cum se găsesc în toate artele, – ţine de limbajul semnelor. Mi se va da voie să mă opresc

* În măsura în care ele se dovedesc în stare să profite de posibilităţile fizice imediate, oferite de scenă cu scopul de a înlocui formele împietrite ale artei cu formele vii şi ameninţătoare, prin care sensul anticei magii ceremoniale poate regăsi în plan teatral o nouă realitate; în măsura în care ele cedează în faţa aşa-zisei *tentaţii fizice* a scenei.

o clipă asupra acestui aspect al limbajului teatral pur, ce scapă cuvântului, asupra acestui limbaj prin semne, gesturi şi atitudini cu valoare ideografică, aşa cum există în anumite pantomime nepervertite.

Prin „pantomimă nepervertită" înţeleg pantomima directă în care gesturile, în loc să reprezinte cuvinte, corpuri de fraze, ca în pantomima noastră europeană în vârstă de numai 50 de ani, care nu este decât o deformare a părţilor mute din comedia italiană, redau idei, atitudini ale spiritului, aspecte din natură, totul într-o manieră efectivă, concretă, adică evocând fără încetare obiecte ori detalii naturale, întocmai ca acel limbaj oriental ce reprezintă noaptea printr-un copac în care o pasăre a închis deja un ochi, pregătindu-se să-l închidă şi pe celălalt. Iar o altă idee abstractă ori stare de spirit ar putea fi reprezentată prin câteva din nenumăratele simboluri ale Scripturii, cum ar fi gaura acului prin care nu va trece niciodată o cămilă.

Se vede că aceste semne reprezintă adevărate hieroglife, în care omul, în măsura în care contribuie la formarea lor, este doar o formă ca oricare alta, căreia, datorită naturii sale duble, îi adaugă totuşi un prestigiu aparte.

Acest limbaj, ce evocă spiritului imagini de o poezie naturală (sau spirituală) intensă, dă ideea despre ceea ce ar putea fi în teatru o poezie în spaţiu, independentă de limbajul articulat.

Orice ar fi cu acest limbaj şi cu poezia sa, observ că în teatrul nostru, ce trăieşte sub dictatura exclusivă a cuvântului, acest limbaj, format din semne şi mimică, această tăcută pantomimă, – aceste atitudini, gesturi suspendate, intonaţii obiective, pe scurt tot ceea ce eu consider ca fiind specific teatral în teatru, toate aceste elemente, când există în afara textului, sunt privite de toată lumea ca partea mai joasă a teatrului şi numite la întâmplare „artă" şi se confundă cu ceea ce se înţelege prin punere în scenă sau „realizare", în cazul fericit când nu i se atribuie expresiei „punere în scenă" ideea de somptuozitate artistică şi exterioară, aparţinând exclusiv costumelor, luminilor şi decorului.

În contrast cu acest mod de a vedea, care mie mi se pare cu totul occidental, sau mai degrabă latin, adică încăpăţânat, voi spune că în măsura în care acest limbaj porneşte de la scenă sau îşi extrage de acolo eficacitatea creaţiei sale spontane, în măsura în care duce o luptă directă cu scena, fără a se folosi de cuvinte (şi de ce n-am imagina o piesă compusă direct pe scenă, realizată chiar acolo?) – punerea în scenă, mai mult decât piesa scrisă şi vorbită, este teatru. Mi se va cere fără îndoială

să precizez ce e latin în acest mod de a vedea lucrurile, deosebit de al meu? Ei bine, această nevoie de a folosi cuvinte pentru a exprima idei limpezi este prin excelenţă latină. Căci în ce mă priveşte, ideile clare, în teatru, ca oriunde altundeva, sunt nişte idei moarte şi îngropate.

Ideea unei piese alcătuite direct din scenă, cu obstacolele inerente ale realizării şi scenei, impune descoperirea unui limbaj activ, activ şi anarhic, în care să fie abandonate graniţele obişnuite ale sentimentelor şi ale cuvintelor.

În tot cazul, mă grăbesc să afirm sus şi tare că un teatru în care punerea în scenă şi realizarea, adică tot ce are în el specific teatral, sunt supuse textului, e un teatru de idioţi, de nebuni, de invertiţi, de grămătici, de băcani, de antipoeţi şi de pozitivişti, într-un cuvânt de Occidentali.

Ştiu perfect de altfel că limbajul gesturilor şi al atitudinilor, dansul şi muzica sunt mai neputincioase în elucidarea unui caracter, în relatarea gândurilor umane ale unui personaj, în expunerea unor stări de conştiinţă clare şi precise, decât limbajul verbal; dar cine a spus că teatrul e făcut să descifreze un caracter, ori să rezolve conflicte de ordin uman şi pasional, de ordin actual şi psihologic, ca teatrul contemporan în care abundă astfel de cazuri?

Dat fiind teatrul pe care-l avem aici în vedere, s-ar spune că, în viaţă, n-ar conta decât să ştim dacă vom regula bine, dacă vom merge la război sau vom fi atât de laşi ca să încheiem pace, cum ne obişnuim cu măruntele noastre angoase morale, şi dacă ne vom da seama de «complexele» noastre (vorbind în limbaj savant), sau dacă «complexele» noastre ne vor sufoca. E rar, de altminteri, ca dezbaterea să se ridice până la planul social şi ca procesul sistemului nostru social şi moral să fie întreprins. Teatrul nostru însă nu ajunge niciodată până la a-şi pune întrebarea dacă acest sistem social şi moral nu este cumva nedrept.

Or, eu susţin că actuala stare socială este inechitabilă şi bună de distrus. Dacă teatrul are rolul de a se preocupa pentru aceste lucruri, cel al mitralierei este mai important. Teatrul nostru nu e în stare nici măcar să-şi pună întrebarea, în chip arzător şi eficace, cum ar trebui, dar chiar dacă ar pune-o, şi-ar depăşi propriul obiect, mai trufaş şi mai secret pentru mine.

Preocupările mai sus enumerate put neverosimil a om, omul provizoriu şi material, aş spune chiar *omul-stârv*. Aceste preocupări îmi trezesc un mare dezgust, mă dezgustă în cel mai înalt grad, ca aproape

tot teatrul contemporan, pe cât de omenesc, pe atât de antipoetic, care, exceptând trei-patru piese, mi se pare că put a decadenţă şi a puroi amestecat cu sânge.

Decadenţa teatrului contemporan se explică prin faptul că el a pierdut sentimentul a ceea ce e serios, pe de o parte, şi al râsului, pe de alta. Pentru că a rupt orice legătură cu gravitatea, cu eficacitatea nemijlocită şi pernicioasă, într-un cuvânt, cu Primejdia.

Pentru că, pe de altă parte, şi-a pierdut simţul umorului adevărat, al puterii de disociere fizică şi anarhică a râsului.

Pentru că a rupt-o cu spiritul de profundă anarhie ce se află la baza oricărei poezii.

Trebuie să admitem că totul în destinaţia unui obiect, în sensul ori în folosirea unei forme naturale, este o problemă de convenţie.

Atunci când natura a dat unui copac forma de copac, i-ar fi putut da la fel de bine forma unui animal sau a unui deal, iar în acest caz, noi ne-am fi uitat la acel animal sau la acea colină, am fi gândit *copac* şi totul ar fi fost gata.

E de la sine înţeles că o femeie drăguţă are o voce armonioasă; dacă, de când e lumea lume, le-am fi auzit pe toate femeile drăguţe chemându-ne cu fornăieli şi salutându-ne cu mugete, am fi asociat pentru totdeauna ideea de muget cu ideea de femeie drăguţă şi o parte a viziunii noastre interioare asupra lumii s-ar fi schimbat în mod radical.

Se înţelege prin aceasta că poezia e anarhică în măsura în care pune din nou în discuţie toate relaţiile de la obiect la obiect şi ale formelor cu semnificaţiile lor. E anarhică şi în măsura în care apariţia sa este consecinţa unei dezordini ce ne apropie de haos.

Nu voi mai da alte exemple. Le-am putea multiplica la infinit, nu numai folosind exemple umoristice, cum au fost cele de care m-am slujit.

Din punct de vedere teatral, aceste inversări de forme, aceste deplasări de semnificaţii ar putea deveni elementul esenţial al acestei poezii umoristice şi în spaţiul exclusiv al punerii în scenă.

Într-un film al fraţilor Marx[4] un bărbat, crezând că ia în braţe o femeie, se trezeşte cu o vacă, ce scoate pe loc un muget. Printr-un concurs de împrejurări, asupra căruia n-are rost să zăbovim, mugetul capătă în acel moment o demnitate intelectuală egală cu aceea a oricărui ţipăt de femeie.

O astfel de situaţie, care e posibilă la cinematograf, nu e mai puţin posibilă în teatru ca atare: ar fi de-ajuns o nimica toată, vaca, de exemplu, putând fi înlocuită cu un manechin însufleţit, un fel de monstru înzestrat cu darul vorbirii, sau cu un om travestit în animal, pentru a regăsi secretul unei poezii obiective bazată pe umor, la care teatrul a renunţat, abandonând-o music-hall-ului, şi de care a profitat mai apoi cinematograful.

Am pomenit adineaori de primejdie. Or, ceea ce mi se pare că întruchipează cel mai bine pe scenă această idee de pericol este neprevăzutul obiectiv, dar nu legat de situaţii, ci de lucruri, trecerea neaşteptată şi bruscă de la o imagine gândită la o imagine reală; şi ca un blasfemator să vadă materializându-se brusc în faţa lui trăsăturile reale ale blasfemiei proferate (cu condiţia, aş adăuga, ca imaginea să nu fie în întregime gratuită, ci să dea naştere, la rându-i, unor alte imagini echivalente spiritual etc.).

Un alt exemplu ar fi apariţia unei Fiinţe inventate, confecţionată din lemn şi stofă, nesemănând cu nimic, dar neliniştitoare prin natura ei, având capacitatea să reintroducă pe scenă un suflu plăpând al uriaşei spaime metafizice, ce stă la temelia oricărui teatru antic.

Balinezii, cu dragonul lor inventat, ca toţi orientalii, n-au pierdut sensul acestei frici misterioase, pe care o ştiu că este unul dintre elementele cele mai active (şi de altfel esenţiale) din teatru, atunci când este ridicat pe adevăratul lui plan.

Poezia autentică, fie că vrem ori nu, este metafizică, ba chiar aş spune că gradul ei de cuprindere metafizică, de eficacitate metafizică, este cel care îi conferă adevărata valoare.

Am ajuns iar la metafizică, pentru a doua sau a treia oară. Vorbeam mai înainte, referindu-mă la psihologie, despre ideile moarte şi simt că mulţi vor fi tentaţi să-mi atragă atenţia că, dacă există pe lume o idee neomenească, o idee ineficace şi moartă şi care nu mai spune, chiar şi spiritului, decât prea puţin, aceasta este aceea a metafizicii.

Aceasta se trage, cum remarcă René Guénon[5], „din stilul nostru pur occidental, din felul nostru antipoetic şi trunchiat de a examina principiile (fără a ţine seamă de starea de spirit energică şi solidă care le corespunde)".

În teatrul oriental, cu tendinţe metafizice, opus celui occidental, cu tendinţe psihologice, acest ansamblu compact de gesturi, semne, atitudini, sonorităţi, ce formează limbajul realizării şi al scenei, acest limbaj

ce-şi dezvoltă toate consecinţele fizice şi poetice pe toate planurile conştiinţei şi în toate simţurile, determină nestrămutat spiritul să adopte atitudinile profunde pe care le-am putea numi *metafizică în activitate*.

Voi relua ideea puţin mai departe. Să revenim acum la teatrul cunoscut.

Eram de faţă deunăzi la o discuţie despre teatru[6]. Am văzut un soi de oameni-şarpe, cunoscuţi şi sub denumirea de autori dramatici, veniţi să-mi descrie modul de a strecura o piesă în atenţia unui director, întocmai ca acei oameni din istorie ce infiltrau cu dibăcie otravă în urechea rivalilor. Era vorba, cred, de a determina viitoarea orientare a teatrului, şi, altfel spus, destinul lui.

Nu s-a ajuns la nici un rezultat şi n-a fost vorba nici o clipă de adevăratul destin al teatrului, adică de ceea ce îi este sortit să reprezinte prin definiţie şi prin esenţă, şi nici despre mijloacele de care dispune în acest scop. În schimb, teatrul mi-a apărut ca o lume îngheţată, cu artişti stângaci în gesturile lor, ce nu le vor mai sluji la nimic, scoţând intonaţii solide ce cad deja bucăţi, cu muzici reduse la un soi de enumerare cifrată, ale cărei semne încep să se estompeze, cu străfulgerări luminoase solidificate şi ele, răspunzând unor urme de mişcări şi, de jur împrejur, o zvânturare extraordinară de oameni îmbrăcaţi cu haine negre care se ceartă pe nişte timbre de chitanţe, la picioarele unui control supraîncălzit. Ca şi cum, de aici înainte, maşina teatrală s-ar fi redus la obiectele din jur; şi aceasta din cauză că ea s-a limitat la ceea ce este în jurul ei, iar teatrul s-a redus la ceea ce nu mai înseamnă teatru, de aceea această atmosferă pute urât pentru nările oamenilor cu gust.

Pentru mine, teatrul se confundă cu posibilităţile sale de realizare atunci când din el rezultă consecinţe poetice extreme, iar posibilităţile de realizare ale teatrului aparţin cu totul domeniului punerii în scenă, văzută ca un limbaj în spaţiu şi în mişcare.

Or, a trage consecinţele poetice extreme din mijloacele de realizare înseamnă a face metafizică din ele şi cred că nimeni nu se va opune acestui mod de a privi lucrurile.

Iar a face metafizica limbajului, a atitudinilor şi gesturilor, a decorului, a muzicii, din punct de vedere teatral, înseamnă, mi se pare, a le considera în relaţie cu toate modurile în care se pot întâlni cu timpul şi cu mişcarea.

Mi se pare la fel de greu să dai exemple obiective privind poezia ce izvorăşte din diferitele moduri pe care un gest, un sunet, o intonaţie le au de a se sprijini mai mult sau mai puţin insistent pe cutare sau cutare zonă din spaţiu, în cutare sau cutare moment, pe cât de greu este să comunici prin cuvinte sentimentul calităţii speciale a unui sunet, gradul şi intensitatea unei dureri fizice. Toate acestea ţin de realizare şi nu se pot stabili decât pe scenă.

Ar urma acum să trec în revistă toate mijloacele de expresie ale teatrului (sau ale punerii în scenă, care în sistemul expus de mine se confundă cu el). Aceasta m-ar duce prea departe; mă voi opri doar la câteva exemple.

În primul rând, limbajul articulat.

A face metafizica limbajului articulat înseamnă să pui limbajul să exprime ceea ce el nu exprimă de obicei; aceasta presupune să-l foloseşti într-o manieră nouă, excepţională şi neobişnuită, să-i redai posibilităţile de zdruncinare fizică, să-l împarţi şi să-l distribui activ în spaţiu, să abordezi intonaţiile într-o formă concretă absolută şi să le înapoiezi forţa de care ar dispune pentru a sfâşia şi a manifesta într-adevăr ceva, să te ridici împotriva limbajului şi a izvoarelor sale jalnic utilitare, am putea spune alimentare, împotriva originilor sale de fiară hăituită şi, în sfârşit, să examinezi limbajul sub formă de *Incantaţie*.

Totul, în această modalitate poetică şi activă de a privi expresia scenică, ne îndeamnă să ne îndepărtăm de accepţia umană, actuală şi psihologică a teatrului, pentru a o regăsi pe cea religioasă şi mistică, al cărei sens, din păcate, teatrul nostru l-a pierdut cu totul.

Dacă e de-ajuns de altfel numai să rosteşti cuvintele *religios* şi *mistic* ca să fii confundat cu un paracliser sau cu un bonz analfabet şi din afara templului budist, în stare cel mult să turuie ca morişca rugăciuni, aceasta ne judecă pur şi simplu neputinţa de a descoperi unui cuvânt toate consecinţele, precum şi ignoranţa noastră profundă în ce priveşte spiritul de sinteză sau de analogie.

Înseamnă poate că în situaţia în care ne aflăm am pierdut orice legătură cu adevăratul teatru, de vreme ce ne mărginim la domeniul cuprinzând ceea ce gândirea noastră cotidiană poate atinge, la domeniul cunoscut sau necunoscut al conştiinţei; iar dacă folosim mijloacele teatrale ca să ne adresăm inconştientului, e doar pentru a-i smulge

acestuia ceea ce a putut aduna (sau ascunde) ca experienţă accesibilă şi de toate zilele.

Se cuvine spus, de altfel, că unul din motivele eficacităţii fizice asupra spiritului, ale puterii de acţiune directă şi metaforică a unor realizări ale teatrului oriental, cum ar fi cele ale Teatrului Balinez, este că acest teatru se sprijină pe tradiţii milenare, că a păstrat neatinse secretele folosirii gesturilor, intonaţiilor, armoniei, în raport cu simţurile şi pe toate planurile posibile, – aceasta nu condamnă teatrul oriental ci ne condamnă pe noi, şi, odată cu noi, această stare de lucruri în care ne complacem, ce trebuie distrusă, distrusă metodic, cu răutate, pe toate planurile şi la toate nivelele, unde ea stânjeneşte libera exercitare a gândirii.

TEATRUL ALCHIMIC[1]

Există o misterioasă identitate de esenţă între principiul teatrului şi cel al alchimiei. Şi anume că teatrul ca alchimie, atunci când e considerat în principiul său şi în mod tainic, este legat de un anumit număr de fundamente, aceleaşi pentru toate artele, şi vizând în domeniul spiritual şi imaginar o eficacitate analogă celei care, în domeniul fizic, permite să se producă *cu adevărat* aur. Dar mai există între teatru şi alchimie şi o asemănare mai înaltă, conducând în mod metafizic mult mai departe. Căci alchimia, ca şi teatrul, sunt *arte*, ca să spunem aşa, virtuale, ce nu-şi poartă nici finalitatea, nici realitatea în ele înseşi.

Acolo unde alchimia, prin simbolurile ei, apare ca un fel de Dublu spiritual al unei operaţii ce nu-şi află eficacitatea decât pe planul materiei reale, şi teatrul trebuie considerat ca Dublu nu al acestei realităţi cotidiene şi directe a cărei inertă copie s-a mărginit puţin câte puţin a fi, pe cât de zadarnică pe atât de edulcorată, ci al unei alte realităţi periculoase şi tipice, în care Principiile, ca şi delfinii când şi-au iţit capul, se grăbesc să reintre în întunecimea apelor.

Or, această realitate nu este umană, ci inumană, iar omul cu moravurile sau caracterul său, trebuie s-o spunem, contează foarte puţin pentru ea. Şi de abia de-ar mai putea rămâne din om capul, un soi de cap complet dezgolit, maleabil şi organic, în care s-ar mai găsi doar atâta materie formală cât să poată principiile să-şi desfăşoare în ea urmările într-o manieră sensibilă şi desăvârşită.

De altfel trebuie să remarcăm, înainte de a merge mai departe, ciudata afecţiune pe care o exprimă toate cărţile ce tratează despre materia alchimică pentru termenul de teatru, ca şi cum autorii ar fi simţit, de la origine, tot ce este *reprezentativ*, adică teatral, în seria completă a *simbolurilor* prin care se realizează spiritual Piatra Filosofală, aşteptând-o să se realizeze real şi material, dar şi în abaterile şi rătăcirile spiritului prost informat, în jurul acestor operaţii şi în enumerarea, s-ar putea spune, "dialectică" a tuturor aberaţiilor, fantasmelor, mirajelor şi halucinaţiilor prin care nu pot să nu treacă cei ce se încumetă la aceste operaţii *cu mijloace pur omeneşti*.

Toţi adevăraţii alchimişti ştiu că simbolul alchimic este, ca şi teatrul, un miraj. Iar această necontenită aluzie la lucruri şi la principiul teatrului,

aflată în aproape toate cărţile alchimice, trebuie înţeleasă ca sentimentul (despre care alchimiştii aveau cea mai intensă conştiinţă) al identităţii existente între planul pe care evoluează personajele, obiectele, imaginile, şi, în mod general tot ce constituie *realitatea virtuală* a teatrului, şi planul complet presupus şi iluzoriu pe care evoluează simbolurile alchimiei.

Aceste simboluri, care indică ceea ce s-ar putea numi stări filosofice ale materiei, călăuzesc deja spiritul pe calea acestei purificări arzătoare, a acestei unificări şi slăbiri, într-un sens oribil de simplificat şi pur, a moleculelor naturale; pe calea acestei operaţii care permite, din cauza despuierii, să fie regândite şi reconstituite solidele conform acelei linii spirituale de echilibru în care s-au retransformat în sfârşit în aur. Nu se constată suficient măsura în care simbolismul material, servind la desemnarea acestei munci misterioase, răspunde în spirit unui simbolism paralel, unei puneri în practică a unor idei şi aparenţe prin care tot ce e teatral în teatru se desemnează şi se poate distinge filosofic.

Mă explic. Şi, de altfel, poate că s-a înţeles deja că genul de teatru la care facem aluzie nu are nimic de-a face cu acel soi de teatru social sau de actualitate care se schimbă în funcţie de epoci şi în care ideile care animau, la origine, teatrul nu se mai regăsesc decât în caricaturi de gesturi, de nerecunoscut din cauză că şi-au schimbat sensul. Se întâmplă cu ideile teatrului tipic şi primitiv ceea ce se întâmplă cu cuvintele, care, cu timpul, au încetat să mai trezească imagini şi, în loc să fie un mijloc de expansiune, nu mai sunt decât un impas şi un cimitir pentru spirit.

Poate că înainte de a continua ni se va cere să definim ceea ce înţelegem noi prin teatru tipic şi primitiv. Şi vom pătrunde astfel în chiar miezul problemei.

Într-adevăr, dacă se pune problema originilor şi raţiunii de a fi (sau a necesităţii primordiale) a teatrului, se descoperă, de o parte şi metafizic, materializarea sau mai degrabă exteriorizarea unui soi de dramă esenţială ce-ar conţine în chip, în acelaşi timp, multiplu şi unic principiile esenţiale ale oricărei drame, deja *orientate* ele înseşi şi *divizate*, nu îndeajuns pentru a-şi pierde caracterul de principii, suficient pentru a conţine în manieră substanţială şi activă, adică plină de descărcări, perspective nelimitate de conflicte. E imposibil să analizezi filosofic o astfel de dramă şi numai poetic şi smulgând începuturilor tuturor artelor ceea ce ele pot avea comunicativ şi magnetic, se pot evoca prin forme, sunete, melodii şi volume, trecând prin toate similitudinile naturale ale

imaginilor şi asemănărilor, nu direcţii primordiale ale spiritului, pe care intelectualismul nostru logic şi abuziv le-ar reduce la scheme inutile, ci feluri de stări de o acuitate atât de intensă, de o ascuţime atât de absolută încât se simt, prin vibraţiile muzicii şi formei, ameninţările subterane ale unui haos pe cât de decisiv pe atât de periculos.

Iar această dramă esenţială, o simţim perfect, există şi este făcută după chipul a ceva mai subtil decât însăşi Creaţia, pe care trebuie să ne-o închipuim ca fiind rezultatul unei Voinţe unice – şi *fără conflict*.

Trebuie să credem că drama esenţială, cea care era la baza Marilor Mistere, îmbrăţişează al doilea timp al Creaţiei, cel al dificultăţii şi al Dublului, cel al materiei şi al îngroşării ideii.

Se pare că acolo unde domnesc simplitatea şi ordinea nu poate fi nici teatru nici dramă, iar adevăratul teatru ia naştere, ca şi poezia de altfel, dar pe alte căi, dintr-o anarhie ce se organizează după lupte filosofice constituind aspectul pasionant al acestor unificări primitive.

Or, aceste conflicte pe care Cosmosul în fierbere ni le oferă într-o manieră filosofic alterată şi impură, alchimia ni le propune în întreaga lor intelectualitate riguroasă, deoarece ne permite să atingem din nou sublimul *însă cu drama*, după o pisare minuţioasă şi exacerbată a oricărei forme insuficient rafinate, insuficient de matură, deoarece e caracteristic însuşi principiului alchimiei să nu-i permită spiritului să-şi ia tot elanul decât după ce a trecut prin toate canalizările, toate temeliile materiei existente, şi după ce a refăcut această muncă în dublu, în limburile incandescente ale viitorului. Căci s-ar spune că pentru a merita aurul material, spiritul ar fi trebuit să-şi dovedească mai întâi ca e capabil de celălalt şi că nu l-ar fi câştigat pe acesta, nu l-ar fi atins decât binevoind să-l accepte, decît considerându-l ca pe un simbol secund al prăbuşirii prin care a trebuit să treacă pentru a regăsi în mod solid şi opac expresia luminii însăşi, a rarităţii şi a ireductibilităţii.

Operaţiunea teatrală de a face aur, prin imensitatea conflictelor pe care le provoacă, prin numărul prodigios de forţe pe care le aruncă una împotriva alteia şi pe care le emoţionează, prin acest apel la un fel de reamestec esenţial debordând de urmări şi supraîncărcat de spiritualitate, evocă în sfârşit spiritului o puritate absolută şi abstractă, în urma căreia nu mai e nimic, şi care ar putea fi concepută ca o notă unică, un fel de notă limită, înhăţată în zbor şi care ar fi oarecum partea organică a unei vibraţii de nedescris.

Misterele Orfice care-l subjugau pe Platon posedau probabil pe planul moral şi psihologic ceva din acest aspect transcendent şi definitiv al *teatrului alchimic* şi, cu elemente de o extraordinară densitate psihologică, evocau poate în sens invers simboluri ale alchimiei, ce oferă mijlocul spiritual de a decanta şi a transfuza materia, evocau probabil transfuzia arzătoare şi decisivă a materiei prin spirit.

Ni se aduce la cunoştinţă că Misterele din Eleusis se mărgineau la punerea în scenă a unui anumit număr de adevăruri morale. Cred mai degrabă că puneau probabil în scenă proiecţii şi precipitări de conflicte, lupte de nedescris de principii, prinse sub acest unghi vertiginos şi alunecos în care orice adevăr se pierde, realizând fuziunea inextricabilă şi unică a abstractului cu concretul, şi cred că prin melodii instrumentale şi note, combinaţii de culori şi forme despre care am pierdut până şi ideea, ele trebuiau, pe de o parte: să satisfacă această nostalgie a frumuseţii pure, a cărei realizare completă, sonoră, şiroindă şi despuiată Platon a găsit-o desigur cel puţin o dată în această lume, şi, pe de altă parte: să rezolve prin îmbinări de neînchipuit şi ciudate pentru creierele noastre de oameni încă treji, să rezolve sau chiar să anihileze toate conflictele produse prin antagonismul dintre materie şi spirit, dintre idee şi formă, dintre concret şi abstract şi să contopească toate aparenţele într-o expresie unică, ce ar trebui să fie asemenea aurului spiritualizat.

DESPRE TEATRUL BALINEZ[1]

Primul spectacol al Teatrului Balinez, ce ţine de dans, de cânt, de pantomimă, de muzică, – şi din cale-afară de puţin de teatrul psihologic, aşa cum îl înţelegem aici în Europa, repune teatrul pe planul său de creaţie autonomă şi pură, sub unghiul halucinaţiei şi al spaimei.

Este cu totul remarcabil că prima dintre piesele mici ce compun acest spectacol, şi care ne face să asistăm la dojenile adresate de un tată fiicei sale ce se împotriveşte tradiţiilor, începe cu scena năvălirii fantomelor, sau, mai precis, personajele, bărbaţi şi femei care vor avea un rol în derularea unui subiect dramatic, dar familiar, ne apar la început în starea lor spectrală de personaje, se arată din perspectiva halucinaţiei, proprie oricărui personaj de teatru, înainte ca acestor situaţii, ce aparţin unui fel de sketch simbolic, să le fie îngăduit să evolueze. De altfel, situaţiile nu sunt aici decât un pretext. Drama nu are loc între sentimente, ci între stări de spirit, ele înseşi osificate şi reduse la gesturi, – la scheme. Balinezii înfăptuesc în definitiv cu o rigoare extremă ideea de teatru pur, în care totul, de la concepţie până la realizare, nu se împlineşte şi nu-şi justifică existenţa decât prin gradul de obiectivare *pe scenă*. Ei demonstrează triumfal preponderenţa absolută a unui regizor a cărui putere de creaţie *elimină cuvintele*. Temele sunt vagi, abstracte, dar extrem de generoase. Numai abundenţa complicată a artificiilor scenice le dă viaţă, impunând parcă spiritului nostru ideea unei metafizici provenite dintr-o nouă întrebuinţare a gestului şi a vocii.

Ceea ce este într-adevăr curios în toate gesturile, în atitudinile ascuţite şi întrerupte brutal, în modulaţiile sincopate ale faringelui, în frazele muzicale brusc întrerupte, în bătăile elitrelor, în foşnetele ramurilor, în sunetele de lăzi goale, în scrîşnetul de automate, în dansurile manechinelor însufleţite este: că din acest labirint de gesturi, atitudini, ţipete zvârlite în aer, din aceste evoluţii şi întorsături care nu lasă neutilizată nici o porţiune a spaţiului scenic, se degajă sensul unui nou limbaj fizic, bazat nu pe cuvinte, ci pe semne. Actorii, cu veşmintele lor geometrice, par nişte hieroglife însufleţite. Până şi forma costumelor lor, deplasând axa taliei omeneşti, întruchipează, pe lângă veşmintele acestor războinici în stare de transă şi de război perpetuu, tot felul de veşminte de ordin

secund, simbolice, ce nu inspiră vreo idee intelectuală şi nu se asociază prin toate combinaţiile croiului lor cu încrucişările perspectivelor în aer. Aceste semne spirituale au un înţeles precis, ce se adresează mai ales intuiţiei, dar cu destulă violenţă pentru a face să devină inutilă orice traducere în limbaj logic şi discursiv. Iar pentru amatorii de realism cu orice preţ, obosiţi de aluziile permanente la atitudini secrete şi întortocheate ale gândirii, rămâne jocul prin excelenţă realist al Dublului, înfricoşat de apariţiile din lumea cealaltă. Cutremurări, ţipete puerile, călcâiul ce loveşte pământul în cadenţă, urmând până şi automatismul inconştientului dezlănţuit, acest Dublu, ascuns, la un moment dat, în spatele propriei realităţi, reprezintă o descriere a fricii valabilă pe toate meridianele, ce demonstrează că, atât pe plan uman, cât şi suprauman, avem de-nvăţat de la orientali în materie de realitate.

Balinezii, care stăpânesc o întreagă varietate de gesturi şi mimici pentru toate împrejurările vieţii, redau convenţiei teatrale calitatea sa superioară şi ne demonstrează eficacitatea şi valoarea unui anumit număr de convenţii bine însuşite şi aplicate corespunzător, ce acţionează în plan superior. Unul din motivele plăcerii de a ne desfăta cu această reprezentaţie fără cusur rezidă tocmai în utilizarea de către aceşti actori a unei cantităţi precise de gesturi sigure, de mimici încercate care vin la momentul potrivit, dar, mai cu seamă, în învelişul spiritual, în studiul profund şi nuanţat asupra elaborării acestor jocuri de expresii, a acestor semne eficiente, a căror eficacitate ai impresia că e nesecată de mii de ani încoace. Rotirile automate ale ochilor, alungirea buzelor, dozarea încordărilor musculare, cu efecte metodic calculate, ce înlătură orice apel la improvizaţia spontană, capetele ce se mişcă pe orizontală şi se învârtesc parcă de la un umăr la celălalt, ca şi cum s-ar fixa pe o glisieră, toate acestea răspund unor necesităţi psihologice imediate şi răspund, în plus, unui soi de arhitectură spirituală compusă din gesturi şi mimici, dar şi din puterea evocatoare a unui ritm, din calitatea muzicală a unei mişcări fizice, din acordul paralel şi admirabil armonizat al unui ton. Se poate ca simţul nostru european al libertăţii scenice şi al inspiraţiei spontane să fie şocat, dar să nu se spună că această matematică e creatoare de uscăciune şi de uniformitate. Miracolul e că o senzaţie de bogăţie, de fantezie şi dărnicie se degajă din acest spectacol, reglat cu o minuţiozitate şi o conştiinciozitate înnebunitoare. Corespondenţele cele mai imperioase ţâşnesc mereu de la vedere la auz, de la intelect la

sensibilitate, de la gestul unui personaj la evocarea mişcărilor unei plante prin sunetul unui instrument. Suspinele unui instrument de suflat prelungesc vibraţiile coardelor vocale atât de asemănător, încât nu se ştie prea bine dacă e o continuare a vocii sau dacă sensul a absorbit vocea dintotdeauna. Un joc de înmănunchieri, unghiul muzical pe care braţul îl formează cu antebraţul, un picior care cade, un genunchi ce se arcuieşte, degete ce par să se desprindă de mână, toate acestea ne apar ca un joc neîncetat de oglinzi prin care membrele omeneşti par să-şi trimită ecouri, crâmpeie de muzică, unde notele orchestrei, sunetele instrumentelor de suflat sugerează ideea de vastă colivie zgomotoasă a cărei scânteiere o dau actorii înşişi. Teatrul nostru, care n-a avut niciodată vreo idee despre această metafizică a gesturilor, care n-a ştiut niciodată să facă astfel încât muzica să slujească la scopuri dramatice atât de nemijlocite, atât de concrete, teatrul nostru în întregime verbal, ignorând tot ce face teatrul autentic, adică ceea ce se întâmplă de-asupra platoului, care se măsoară şi se tiveşte cu aer, care are o densitate în spaţiu: mişcări, forme, culori, vibraţii, atitudini, ţipete, ar putea cere o adevărată lecţie de spiritualitate de la Teatrul Balinez, dacă luăm seama la ceea ce nu se măsoară şi ţine de puterea de sugestie a spiritului. Acest teatru, întru totul popular şi nu sacru, ne dă o idee extraordinară despre nivelul intelectual al unui popor care pune la temelia sărbătorilor civice luptele unui suflet pradă apariţiilor şi fantomelor de pe lumea cealaltă. Pentru că în ultima parte a spectacolului este vorba în fond despre un pur conflict interior. Se poate remarca în trecere gradul de somptuozitate teatrală pe care balinezii au fost în stare să i-o confere. Simţul necesităţilor plastice ale scenei manifestate în acest caz nu este egalat decât de cunoaşterea de către ei a spaimei fizice şi a mijloacelor de a o dezlănţui. În aspectul cu adevărat înspăimântător al diavolului lor (tibetan probabil), există o asemănare uimitoare cu înfăţişarea unei anumite marionete pe care mi-o amintesc vag, cu mâini umflate de gelatină albă şi cu unghii de frunziş verde, ce era cea mai frumoasă podoabă a uneia din primele piese jucate de Teatrul Alfred Jarry[3].

*

Nu se poate aborda fără o pregătire prealabilă acest spectacol ce ne asaltează cu o substanţială încărcătură de impresii, una mai bogată decât cealaltă, dar într-un limbaj a cărui cheie se pare că n-o mai deţinem; iar

această iritare creată de neputinţa de a regăsi firul, de a găsi eroarea, – de a apropia instrumentul de ureche pentru a auzi mai bine, conferă un farmec în plus acestei reprezentaţii. Limbajul nu înseamnă pentru mine un idiom de nepătruns la prima vedere, ci tocmai acest fel de limbaj teatral exterior oricărei *limbi vorbite*, unde pare să se regăsească o nesfârşită experienţă scenică, pe lângă care propriile noastre realizări, exclusiv dialogate, apar ca nişte bâlbâieli.

Ceea ce ne uluieşte cu adevărat în acest spectacol, – atât de bine făcut pentru a ne transforma concepţiile occidentale asupra teatrului, încât mulţi îi vor dezminţi orice calitate teatrală, fiind însă cea mai desăvârşită manifestare de teatru pur ce ne-a fost dat să vedem aici, – ceea ce ne frapează şi ne descumpăneşte pe noi, europenii, este admirabila intelectualitate pe care o simţi fremătând peste tot în ţesătura deasă şi subtilă a gesturilor, în modulaţiile infinit de variate ale vocii, în această ploaie sonoră, ca într-o pădure monumentală scuturându-se de apă şi suflând greu, într-o înlănţuire şi ea sonoră a mişcărilor. Nu există trecere de la un gest la un strigăt sau la un sunet: totul corespunde întocmai ca prin nişte ciudate canale săpate chiar în spirit!

Sunt adunate acolo o mulţime de gesturi rituale a căror înţelegere ne scapă, ce par a da ascultare unor determinări muzicale de mare precizie, cu ceva în plus ce nu aparţine în general muzicii, ce pare sortit să învăluie gândirea, să o urmărească şi să o însoţească într-o reţea încurcată şi sigură. Totul este calculat în acest teatru cu o adorabilă şi matematică meticulozitate. Nimic nu este lăsat la voia întâmplării ori a iniţiativei personale. Este un fel de dans superior, în care dansatorii ar fi, înainte de toate, actori.

În fiecare clipă sunt văzuţi făcând un fel de restabilire cu paşi măsuraţi. Atunci când îi crezi pierduţi în mijlocul unui labirint încâlcit de măsuri, că sunt gata să se rătăcească, ei îşi au modalitatea lor de a restabili echilibrul, o proptire specială a corpului, a picioarelor răsucite, sugerând îndeajuns impresia unei cârpe ude ce va fi stoarsă ritmic; – şi din trei paşi finali, care îi aduc întotdeauna fără greş spre mijlocul scenei, ritmul suspendat la sfârşit, măsura se limpezeşte.

Totul la ei e astfel reglat, impersonal; nici o tresărire a muşchilor, nici o rotire a ochilor care să nu aparţină parcă unui soi de matematici gândite, ce dirijează totul şi prin care trece totul. Ciudat e că, în această

depersonalizare sistematică, în aceste jocuri pur musculare ale fizionomiei, aplicate pe feţe ca nişte măşti, totul are efectul maxim.

Ne cuprinde un soi de teroare luând seama la aceste fiinţe mecanizate, cărora parcă nu le aparţin propriu-zis nici propriile dureri nici propriile bucurii, ascultând numai de riturile simţite şi parcă dictate de nişte inteligenţe superioare. Această impresie de Viaţă Superioară şi dictată e ceea ce ne izbeşte, la urma urmelor, şi ne uluieşte cel mai tare în acest spectacol asemenea unui rit ce ar fi profanat. Solemnitatea sa ţine de un rit sacru; – hieratismul costumelor conferă fiecărui actor un fel de corp dublu şi membre duble; – iar actorul în costumul său care îl stânjeneşte la gât aduce mai mult cu propria lui efigie decât cu el însuşi. Pe lângă toate acestea, mai este şi ritmul larg, sacadat, al muzicii, – o muzică extrem de apăsată, şovăitoare şi fragilă, în care parcă se sfărâmă cele mai preţioase metale, în care se dezlănţuie aievea şuvoaie de apă, marşuri sporite de puzderie de insecte prin plante, în care pare că vezi cum se captează chiar zgomotul luminii, iar zgomotele vâscoaselor singurătăţi parcă se spulberă în ţăndări de cristal etc. etc.

De altfel, toate aceste zgomote corespund unor mişcări, ele sunt parcă desăvârşirea naturală a anumitor gesturi de aceeaşi calitate cu ele; şi cu un asemenea simţ al analogiei muzicale, încât spiritul se vede la sfârşit constrâns să le contopească, încât atribuie gesticulaţiei articulate a artiştilor proprietăţile sonore ale orchestrei – şi invers.

O impresie de neomenesc, de divin, de revelaţie miraculoasă se mai revarsă din distinsa frumuseţe a coafurii femeilor: din acea serie de cercuri luminoase etajate, alcătuite din combinaţii de pene ori de perle multicolore, de un colorit atât de minunat, încât ansamblul pare o *revelaţie* şi ale căror linii tremură ritmic, răspunzând *cu un anume spirit*, s-ar zice, la cutremurările corpului. – Şi mai sunt şi celelalte coafuri, cu aspect sacerdotal, în formă de tiare, deasupra cărora sunt cocoţate creste din flori ţepene, având culori ce se opun două câte două şi se asortează în mod ciudat.

Acest ansamblu săgetat de rachete, de fugi, canale, ocolişuri în toate sensurile percepţiei externe şi interne compune o idee suverană de teatru, părând conservată de-a lungul veacurilor pentru a ne învăţa ceea ce teatrul n-ar fi trebuit vreodată să înceteze a fi. Iar această impresie, este dublată prin faptul că acest spectacol – popular acolo, după cât se pare,

şi profan – este pâinea cea de toate zilele a senzaţiilor artistice trăite de acei oameni.

Lăsând la o parte prodigioasa matematică a acestui spectacol, ceea ce mi se pare făcut să ne surprindă şi să ne uluiască cel mai mult este acea latură *revelatoare a materiei*, ce pare să se risipească brusc în semne, pentru a ne dezvălui o identitate metafizică a concretului şi a abstractului şi a ne-o dezvălui *sub forma unor gesturi făcute ca să dureze*. Regăsim şi la noi filonul realist, dar ridicat aici la puterea "n" şi stilizat în chip definitiv.

....

În[5] acest teatru, orice creaţie se naşte pe scenă, îşi găseşte tălmăcirea şi înseşi originile într-un impuls psihic secret, care este Vorbirea de dinaintea apariţiei cuvintelor.

....

Este un teatru care îl înlătură pe autor în favoarea a ceea ce am numi în jargonul nostru teatral occidental, regizor; însă acesta devine un soi de conducător magic, un maestru de ceremonii sacre[4]. Materia asupra căreia lucrează, temele pe care le însufleţeşte nu-i aparţin lui, ci zeilor. Ele se trag, s-au zice, din împreunări primitive ale Naturii, favorizate de un Spirit Dublu.

El pune în mişcare ceea ce este MANIFESTAT.

E un soi de Fizică originară din care spiritul nu s-a desprins niciodată.

....

Într-un spectacol precum acela al Teatrului Balinez, există ceva care îţi îngheaţă zâmbetul, anulând acest aspect de joc artificial şi inutil de o seară care e principala trăsătură a teatrului de la noi. Realizările lui sunt fasonate în miezul materiei, al vieţii şi al realităţii. Există în ele ceva din ceremonialul unui rit religios, în sensul că ele extirpă din spiritul cui le priveşte orice idee de simulare, de imitaţie derizorie a realităţii. Gesticulaţia stufoasă la care asistăm are un scop imediat, un scop spre care tinde prin metode eficace, şi a căror eficacitate suntem capabili s-o resimţim imediat. Gândurile, stările de spirit pe care încearcă să le creeze, soluţiile mistice propuse sunt mişcate, ridicate şi atinse neîntârziat şi

fără ocolişuri. Totul pare un exorcism pus la cale ca să facă să se ADUNE demonii noştri.

....

Există un zumzăit grav al celor ce ţin de instinct în acest teatru, toate elementele fiind aduse în acel punct de transparenţă, inteligenţă şi ductilitate în care par să redea fizic câteva din percepţiile cele mai secrete ale spiritului.

Temele propuse s-ar putea spune că îşi au punctul de plecare în scenă. Ele sunt astfel, au ajuns la un asemenea nivel de materializare obiectivă, încât nu le poţi închipui, oricât ai încerca, în afara acestei perspective dense, a globului închis şi limitat al platoului.

Acest spectacol ne oferă un minunat amestec de imagini scenice în stare pură, pentru înţelegerea cărora pare să fi fost inventat un nou limbaj: actorii, în costumele lor, alcătuiesc adevărate hieroglife ce trăiesc şi se mişcă. Iar aceste hieroglife în trei dimensiuni sunt garnisite, la rându-le, cu un anumit număr de gesturi, de semne misterioase ce corespund nu ştiu cărei realităţi fabuloase şi obscure pe care noi, oamenii Occidentului, am respins-o pentru totdeauna.

Există ceva ce ţine de spiritul unei operaţiuni magice în această intensă eliberare de semne, mai întâi reţinute, apoi azvârlite brusc în aer.

O fierbere haotică, plină de repere, uneori ciudat ordonată, mocneşte în această efervescenţă de ritmuri pictate, cu pauze ce se succed fără încetare în intervale şi intervin ca o linişte bine calculată.

Din această idee de teatru pur, care este la noi doar în stadiul de teorie, fără ca nimeni să fi încercat vreodată să-i dea nici cea mai mică urmă de realitate, iată că Teatrul Balinez ne propune o realizare uluitoare, în sensul că suprimă orice posibilitate de a recurge la cuvinte pentru elucidarea temelor celor mai abstracte; – şi inventează un limbaj de gesturi făcute pentru a evolua în spaţiu, şi care nu pot avea sens în afara lui.

Spaţiul scenei este folosit în toate dimensiunile sale, şi s-ar putea spune că pe toate planurile posibile. Căci, pe lângă sensul acut al frumuseţii plastice, aceste gesturi au întotdeauna ca finalitate elucidarea unei stări sau a unei probleme a spiritului.

Cel puţin aşa ne apar ele.

Nici un punct al spaţiului şi, în acelaşi timp, nici o sugestie posibilă nu este pierdută. Şi există un sens aproape filosofic al puterii pe care o deţine Natura de a se arunca pe neaşteptate în haos.

....

În Teatrul Balinez se face simţită o stare de dinaintea limbajului, şi care poate să-şi aleagă singură limbajul: muzică, gesturi, mişcări, cuvinte.

....

Cu siguranţă că această latură de teatru pur, această fizică a gestului absolut, care este el însuşi idee şi care obligă concepţiile spiritului să parcurgă, pentru a fi percepute, labirinturile şi înlănţuirile fibroase ale materiei, ne oferă parcă o idee nouă a tot ce aparţine în mod propriu domeniului formelor şi celui al materiei manifestate. Cei care ajung să dea un sens mistic simplei forme a unui veşmânt, care, nemulţumiţi să pună alături omul şi Dublul său, atribuie fiecărui om îmbrăcat dublul său de veşminte, – cei ce-şi străpung aceste veşminte iluzorii, aceste veşminte numărul doi, cu o sabie ce-i face să pară fluturi mari înfipţi în aer, aceşti oameni deţin mult mai mult decât noi sensul înnăscut al simbolismului absolut şi magic al naturii şi ne dau o lecţie de care, e cât se poate de sigur, tehnicienii teatrului nostru vor fi neputincioşi să profite.

....

Acest spaţiu de aer intelectual, acest joc psihic, această linişte frământată de gânduri, existentă între fragmentele unei fraze scrise, e trasată aici, în aerul scenic, între membre, aer şi perspectivele unui anumit număr de ţipete, culori şi mişcări.

....

În realizările Teatrului Balinez, spiritul are sentimentul că, înainte de toate, concepţia s-a izbit de gesturi, s-a instalat cu siguranţă în miezul unei întregi fermentări de imagini vizuale sau sonore, gândite ca în stare pură. Pe scurt şi mai precis, cred că ceva similar stării muzicale trebuie să fi existat pentru această punere în scenă, unde tot ce e concepţie a spiritului nu este decât un pretext, o virtualitate, al cărei dublu a dat naştere acestei intense poezii scenice, acestui limbaj spaţial şi colorat.

....

Acest joc perpetuu de oglinzi, ce merge de la o culoare la un gest, şi de la un ţipăt la o mişcare, ne călăuzeşte fără-ncetare pe poteci abrupte şi dure pentru spirit, ne aruncă în acea stare de incertitudine şi inefabilă angoasă proprie stării de poezie.

Din aceste stranii jocuri de mâini, fluturate ca nişte insecte în amurgul verde, se degajă un fel de obsesie oribilă, o inepuizabilă subtilitate mentală, provenită parcă dintr-un spirit preocupat fără încetare să ajungă la o încheiere în labirintul inconştientului său.

/De altminteri, acest teatru face palpabile şi delimitează cu semne concrete mai mult aspecte ale inteligenţei decât ale sentimentului.

Suntem aşadar conduşi pe căi ale intelectului în lupta de recucerire a semnelor pentru ceea ce există.

Din acest punct de vedere, gestul dansatorului din centru, care îşi atinge întotdeauna acelaşi punct de pe cap, ca şi cum ar dori să determine poziţia şi viaţa nu ştiu cărui ochi central, nu ştiu ce au intelectual, este semnificativ în cea mai înaltă măsură. /

....

Ceea ce este aluzie colorată la diferite impresii fizice din natură este reluat pe plan sonor; la rându-i, sunetul nu este decât reprezentarea nostalgică a unui alt lucru, a unui fel de stare magică, în care senzaţiile au devenit atât de subtile, încât sunt pregătite pentru a primi vizita spiritului. Chiar armoniile imitative, zgomotul şarpelui cu clopoţei, ciocnirea între ele a carapacelor insectelor amintesc luminişul unui peisaj plin de viaţă, gata să se arunce în haos. – Şi artiştii aceştia îmbrăcaţi în haine strălucitoare, ale căror corpuri, pe dedesubt, par înfăşurate în scutece! În evoluţiile lor, e ceva ombilical, larvar. Să mai notăm aspectul hieroglific al costumelor, cu liniile lor orizontale ce depăşesc peste tot corpul. Ei par nişte insecte uriaşe, cu o mulţime de linii şi de segmente, cu rostul să-i lege de cine ştie ce perspectivă a naturii, conturându-se ca o geometrie desprinsă din ea.

Costumele acestea, cum le înconjoară rostogolirile abstracte în timpul mersului şi straniile încrucişări de picioare!

|Fiecare mişcare trasează o linie în spaţiu, schiţează o ultimă trăsătură cine ştie cărei figuri riguroase, de un ermetism foarte calculat, şi în aceasta un gest neaşteptat al mâinii pune parcă un punct.|

Iar veşmintele acestea, cu rotunjimi mai sus de fesă, îi ţin parcă suspendaţi în aer, ca şi cum ar fi prinşi în ace pe fundalurile teatrului, şi prelungesc fiecare săritură ca pe un zbor.

Aceste ţipete din rărunchi, aceşti ochi rotindu-se, această abstragere continuă, zgomotele crengilor, ale doborârii şi rostogolirii lemnului, toate acestea în spaţiul imens al sunetelor răspândite, ce izvorăsc de pretutindeni, totul contribuie la ivirea în mintea noastră, la cristalizarea unei concepţii noi, şi voi îndrăzni să spun concrete, a abstractului.

Trebuie notat de asemenea că această abstragere, care pleacă dintr-un magic edificiu scenic, pentru a se întoarce în minte, când întâlneşte în zbor impresiile lumii naturale le preia întotdeauna în punctul în care ele îşi încep adunarea moleculară; adică numai un singur gest ne mai desparte de haos.

....

Faţă de toate lucrurile murdare, brutale, infamante care se macină pe scenele noastre europene, ultima parte a spectacolului se dovedeşte de un adorabil anacronism. Nu-mi pot imagina ce teatru s-ar încumeta să fixeze astfel, şi *ca în realitate*, chinurile unui suflet căzut pradă fantasmelor de pe lumea cealaltă.

....

Ei dansează şi aceşti metafizicieni ai dezordinii naturale, care ne restituie fiecare atom al sunetului, fiecare percepţie fragmentară gata parcă să revină la principiul ei, au ştiut să creeze îmbinări atât de perfecte între zgomot şi mişcare, încât aceste zgomote de lemn găunos, de cutii de rezonanţă, de instrumente goale, s-ar părea că le execută dansatori scheletici, folosindu-se de membrele lor din lemn găunos.

Suntem aici şi ne trezim brusc în toiul luptei metafizice, iar partea împietrită a corpului aflat în transă, înăsprită de refluxul forţelor cosmice care o asediază, este admirabil transpusă în acest dans frenetic, dar totodată stăpânit de unghiuri încordate, în care imediat simţi cum începe căderea liberă a spiritului.

Ai spune că sunt valuri de materie revărsându-şi năvalnic crestele unele peste altele, rostogolindu-se din toate colţurile orizontului ca să-şi găsească un loc într-o porţiune infimă de freamăt, de transă – şi să astupe golul spaimei.

....

Există un absolut în aceste perspective construite, o formă de adevăr absolut fizic, pe care numai nişte orientali sunt în stare să o viseze, – chiar în aceasta, în profunzimea şi cutezanţa premeditată a scopurilor lor, întrezărim opoziţia cu ideile noastre europene asupra teatrului şi mai mult decât prin perfecţiunea stranie a realizărilor lor scenice.

Susţinătorii repartizării şi compartimentării genurilor se pot preface că nu văd decât nişte simpli dansatori în minunaţii artişti ai Teatrului Balinez, dansatori cu responsabilitatea de a reprezenta nu ştiu ce însemnate Mituri a căror înălţime face ca nivelul teatrului nostru occidental modern să apară de o grosolănie şi o puerilitate incalificabile. Adevărul este că Teatrul Balinez ne propune şi ne arată gata montate câteva teme de teatru pur, îmbogăţite scenic cu un echilibru dens şi cu o gravitaţie materializată pe de-a-ntregul.

....

Toate acestea se scaldă într-o adâncă intoxicaţie, care ne restituie elementele înseşi ale extazului, iar înăuntrul extazului dăm peste fierberea seacă şi foşnetul mineral al plantelor, ruinelor şi resturilor de copaci iluminaţi pe frontoane.

Întreaga bestialitate, animalitate se reduce la un gest sec: zgomotele de ţărmuri ce se crapă, îngheţ al copacilor, răget de animale.

Picioarele dansatorilor, în gestul în care îşi desfac veşmintele, topesc şi răsucesc pe toate părţile gânduri şi senzaţii în stare pură.

Şi mereu această confruntare a capului, acest ochi de Ciclop, ochiul interior al spiritului dibuit cu mâna dreaptă.

Mimică a gesturilor spirituale ce scandează, curăţă, fixează, înlătură şi subîmpart sentimente, stări sufleteşti, idei metafizice.

Un teatru de chintesenţă în care lucrurile se răzgândesc pe neaşteptate înainte de a se întoarce în stare abstractă.

....

Gesturile lor se potrivesc aşa de bine cu ritmul lemnului, al cutiilor de rezonanţă, îl scandează şi îl surprind în zbor cu asemenea siguranţă şi parcă pe asemenea creste, încât muzica pare că va scanda golul însuşi din membrele lor scobite.

....

Ochiul stratificat şi lunar al femeilor.

Acest ochi de vis, ce pare gata să ne absoarbă şi în faţa căruia ne apărem nouă înşine ca nişte *strigoi.*

....

Satisfacţia deplină a acestor gesturi de dans, a acestor picioare ce se răsucesc amestecând stări sufleteşti, a acestor micuţe mâini fluturate, a acestor lovituri cu palma, repezi şi precise.

....

Asistăm la o alchimie mentală, care face un gest dintr-o stare de spirit, şi anume gestul sec, dezgolit, linear, ce ar putea aparţine tuturor actelor noastre dacă ar ţinti spre absolut.

....

Se întâmplă că acest manierism, sau hieratism excesiv, cu alfabetul său rostogolit, cu ţipetele rocilor ce plesnesc, cu foşnetele ramurilor, cu zgomotele de tăieri şi rostogoliri de lemne, compune în aer, în spaţiul vizual şi sonor, un fel de murmur material şi însufleţit. Iată într-o clipă identificarea magică. ŞTIM CĂ NOI ÎNŞINE VORBEAM.

După încrâncenata bătălie între Adeorjana şi Dragon, cine va avea curajul să spună că întreg teatrul nu este pe scenă, adică în afara cuvintelor şi a situaţiilor?

Situaţiile dramatice şi psihologice aici au trecut în însăşi mimica luptei, care este în funcţie de jocul atletic şi mistic al trupurilor – şi de folosirea, îndrăznesc să spun ondulatorie, a scenei, a cărei spirală enormă se descoperă plan după plan.

Războinicii pătrund în pădurea mentală cu rostogoliri de spaimă; o imensă tresărire, o voluminoasă rotaţie magnetică parcă pune stăpânire pe ei, în care simţi că se prăvălesc meteoriţi animali ori minerali.

E mai mult decât o furtună fizică, este chiar o fărâmiţare a spiritului semnificată prin tremurul dezordonat al membrelor şi prin rostogolirea ochilor în orbite. Frecvenţa sonoră a capului zbârlit devine din când în când atroce; – şi apoi, această muzică dindărătul lor care se leagănă, şi, în acelaşi timp, umple nu se ştie ce spaţiu în care pietre fizice îşi încetează rostogolirea.

Iar în spatele Războinicului, zbârlit de nemaivăzuta furtună cosmică, iată Dublul cum se umflă în pene, pradă puerilităţii sarcasmelor lui de şcolar, şi care, ridicat de urmarea foşnitoarei vâltori, trece inconştient prin mijlocul unor frumuseţi din care, cu siguranţă, n-a înţeles nimic.

TEATRU ORIENTAL
ŞI TEATRU OCCIDENTAL[1]

Revelaţia Teatrului Balinez a fost faptul că ne-a oferit despre teatru o idee fizică şi nu verbală, în care teatrul este conţinut în limitele a tot ce se poate petrece pe o scenă, independent de textul scris, în timp ce teatrul, aşa cum îl concepem noi în Occident, e strâns legat de text şi se află limitat de acesta. Pentru noi, în teatru, Cuvântul este totul şi nu există nici o posibilitate în afara lui; teatrul este o ramură a literaturii, un fel de varietate sonoră a limbajului şi, dacă admitem o deosebire între teatrul vorbit pe scenă şi teatrul citit cu ochii, dacă închidem teatrul în limitele a ceea ce apare între replici, nu reuşim să despărţim teatrul de ideea textului realizat.

Această idee a supremaţiei cuvântului în teatru este atât de înrădăcinată în noi, iar teatrul ne apare atât de mult ca o simplă reflectare materială a textului, încât tot ceea ce, în teatru, depăşeşte textul, nu e conţinut în limitele lui, nici strict condiţionat de el, ne pare că face parte din domeniul punerii în scenă, considerată drept ceva inferior, în raport cu textul.

Dată fiind această supunere a teatrului la cuvânt, ne putem întreba dacă teatrul nu posedă din întâmplare propriul lui limbaj, dacă ar fi absolut himeric să-l considerăm ca o artă independentă şi autonomă, la fel ca muzica, pictura, dansul etc. etc.

Constatăm, în orice caz, că acest limbaj, dacă există, se confundă în mod necesar cu punerea în scenă considerată:

1. Pe de o parte, ca materializarea vizuală şi plastică a cuvântului.

2. Ca limbajul a tot ceea ce se poate spune şi semnifica pe o scenă independent de cuvânt, de tot ceea ce-şi află expresia în spaţiu sau poate fi atins sau dezagregat de el.

Odată considerat acest limbaj al punerii în scenă ca fiind limbajul teatral pur, e vorba să ştim dacă e capabil să atingă acelaşi obiect interior ca şi cuvântul, dacă din punctul de vedere al spiritului şi în chip teatral poate tinde la aceeaşi eficacitate intelectuală ca şi limbajul articulat. Altfel spus, putem să ne întrebăm dacă poate nu să precizeze gânduri, ci *să te facă să gândeşti*, dacă poate antrena spiritul la adoptarea atitudinilor profunde şi eficace ale punctului său de vedere.

Într-un cuvânt, a pune problema eficacităţii intelectuale a expresiei prin formele obiective, a eficacităţii intelectuale a unui limbaj ce n-ar utiliza decât formele, sau zgomotul, sau gestul, înseamnă a pune problema eficacităţii intelectuale a artei.

Dacă am ajuns să nu-i atribuim artei decât o valoare de agrement şi de odihnă şi să o facem să rezide într-o utilizare pur formală a formelor, o armonie a anumitor raporturi exterioare, aceasta nu-i întinează cu nimic valoarea expresivă profundă; însă infirmitatea spirituală a Occidentului, locul, prin excelenţă, unde s-a putut confunda arta cu estetismul, este că gândeşte că ar putea exista o pictură care n-ar folosi decât la a picta, un dans care nu ar fi decât plastic ca şi cum cineva ar fi vrut să taie formele artei, să le reteze legăturile cu toate atitudinile mistice pe care ele le pot adopta în confruntarea cu absolutul.

Se înţelege deci că teatrul, în chiar măsura în care rămâne închis în limbajul lui, în care rămâne în corelaţie cu el, trebuie să o rupă cu actualitatea, că obiectul său nu este să rezolve conflictele sociale sau psihologice, să servească drept câmp de bătălie unor pasiuni morale, ci să exprime obiectiv adevăruri secrete, să facă să iasă la lumină, prin gesturi active, acea parte de adevăr îngropată sub forme în întâlnirile lor cu Devenirea.

Să faci acest lucru, să legi teatrul de posibilităţile de exprimare prin forme şi prin tot ce înseamnă gesturi, zgomote, culori, plastică etc., înseamnă să-l redai destinaţiei lui primitive, să-l repui în aspectul său religios şi metafizic, să-l reîmpaci cu universul.

Dar cuvintele, se va spune, au facultăţi metafizice, nu este oprit să concepi cuvântul ca şi gestul pe plan universal, şi de fapt pe acest plan îşi dobândeşte el eficacitatea majoră, ca o forţă de disociere de aparenţele materiale, de toate stările în care s-a stabilizat şi ar avea tendinţa să se odihnească spiritul. E uşor de răspuns că acest mod metafizic de a considera cuvântul nu e cel în care îl foloseşte teatrul occidental, că îl foloseşte nu ca pe o forţă activă şi care pleacă de la distrugerea aparenţelor pentru a se înălţa până la spirit, ci, din contră, ca pe un nivel încheiat al gândului care se pierde exteriorizându-se.

Vorbirea în teatrul occidental nu serveşte niciodată decât la exprimarea conflictelor psihologice specifice omului şi situaţiei lui în actualitatea cotidiană a vieţii. Conflictele sale sunt clar aparţinătoare vorbirii articulate, şi fie că rămân în domeniul psihologic, fie că ies din acesta pentru a reintra în domeniul social, drama va rămâne mereu de interes

moral prin felul în care conflictele ei vor ataca şi dezagrega caracterele. Şi va fi întotdeauna vorba de un domeniu în care rezoluţiile verbale ale cuvântului îşi vor păstra partea cea mai bună. Dar aceste conflicte morale prin chiar natura lor nu au absolut deloc nevoie de scenă pentru a se rezolva. A face să domine pe scenă limbajul articulat sau exprimarea prin cuvinte asupra exprimării obiective a gesturilor şi a tot ce atinge spiritul cu ajutorul simţurilor în spaţiu, înseamnă a întoarce spatele nevoilor fizice ale scenei şi a se răscula împotriva posibilităţilor sale.

Domeniul teatrului nu este psihologic ci plastic şi fizic, trebuie să o spunem. Şi nu este vorba de a şti dacă limbajul fizic al teatrului este capabil să ajungă la aceleaşi rezolvări psihologice ca şi limbajul cuvintelor, dacă poate exprima sentimente şi pasiuni la fel de bine ca şi cuvintele, ci dacă nu există în domeniul gândirii şi al inteligenţei atitudini pe care cuvintele sunt incapabile să le asume şi pe care gesturile şi tot ce ţine de limbajul în spaţiu le ating cu mai multă precizie decât ele.

Înainte de a da un exemplu din relaţiile lumii fizice cu stările profunde ale gândirii, ni se va permite să ne cităm pe noi înşine:

„Orice sentiment adevărat este în realitate intraductibil. A-l exprima înseamnă a-l trăda. Însă a-l traduce înseamnă a-l *disimula*. Exprimarea adevărată ascunde ceea ce manifestă. Opune spiritul vidului real al naturii, creând prin reacţie un fel de plin în gândire. Sau, dacă preferăm, faţă de manifestarea – iluzie a naturii, ea creează un vid în gândire. Orice sentiment puternic provoacă în noi ideea de vid. Iar limbajul limpede ce împiedică vidul, împiedică deopotrivă poezia să apară în gândire. De aceea o imagine, o alegorie, o figură ce maschează ceea ce ar vrea să scoată la iveală au mai multă semnificaţie pentru spirit decât limpezimile aduse de analizele cuvântului.

Aşa se face că adevărata frumuseţe nu ne izbeşte niciodată direct. Şi că un apus de soare este frumos din cauza a tot ce ne face el să pierdem.“[2].

Coşmarurile picturii flamande ne izbesc prin juxtapunerea alături de lumea adevărată a tot ce nu mai este decât o caricatură a acestei lumi; ele oferă fantasme pe care le-ai fi putut visa. Îşi trag originea din acele stări semi-visate care provoacă gesturile nereuşite şi derizoriile lapsusuri ale limbii. Şi lângă un copil uitat ei aşează o harfă ce sare; lângă un embrion uman plutind în cascade subterane ei arată, la picioarele unei fortăreţe de temut, înaintarea unei adevărate armate. Lângă nesiguranţa visată, mersul certitudinii, şi dincolo de o lumină galbenă de pivniţă fulgerul portocaliu al unui soare de toamnă uriaş pe punctul de a se retrage.

Nu este vorba de a suprima cuvântul în teatru ci de a-l face să-şi schimbe destinaţia şi mai ales să-şi reducă locul, de a-l considera drept altceva decât un mijloc de a conduce caractere umane spre scopurile lor exterioare, deoarece nu e vorba niciodată, în teatru, decât despre felul în care sentimentele şi pasiunile se opun unele altora şi de la om la om în viaţă.

Or, a schimba destinaţia cuvântului în teatru înseamnă a te folosi de el într-un sens concret şi spaţial şi, în măsura în care se combină cu tot ce conţine, spaţial şi ca semnificaţie în domeniu concret, teatrul; înseamnă a-l manipula ca pe un obiect solid şi care zdruncină lucrurile, în aer mai întâi, apoi într-un domeniu infinit mai misterios şi mai secret dar care el însuşi admite întinderea, iar acest domeniu secret dar întins nu va fi foarte greu de identificat cu cel al anarhiei formale, pe de o parte, dar şi al creaţiei formale continue, pe de alta.

Astfel această identificare a obiectului teatrului cu toate posibilităţile manifestării formale şi întinse face să apară ideea unei anumite poezii în spaţiu, care se confundă ea însăşi cu vrăjitoria.

În teatrul oriental cu tendinţe metafizice, opus teatrului occidental cu tendinţe psihologice, există o luare în stăpânire prin forme a sensului şi a semnificaţiilor lor pe toate planurile posibile; sau, dacă vrem, consecinţele lor vibratorii nu sunt trase pe un singur plan, ci pe toate planurile spiritului în acelaşi timp.

Şi prin această multiplicitate de aspecte sub care pot fi considerate îşi trag ele puterea de zguduire şi de farmece şi sunt o excitare continuă pentru spirit. Datorită faptului că teatrul oriental nu îmbracă aspectele exterioare ale lucrurilor pe un singur plan, el nu rămâne la simplul obstacol şi la întâlnirea solidă a acestor aspecte cu simţurile, însă nu conteneşte să considere gradul de posibilitate mentală din care s-au născut, participă la poezia intensă a naturii şi îşi păstrează relaţiile magice cu toate gradele obiective ale magnetismului universal.

Sub acest unghi de utilizare magică şi de vrăjitorie trebuie privită punerea în scenă, nu ca răsfrângere a unui text scris şi a întregii proiecţii de dubluri fizice care se degajă din scris, ci ca proiecţie arzătoare a tot ce poate fi scos drept consecinţe obiective, dintr-un gest, dintr-un cuvânt, dintr-un sunet, dintr-o muzică şi din combinaţiile lor între ele. Această proiecţie activă nu se poate face decât pe scenă, iar consecinţele ei pot fi găsite în faţa scenei şi pe scenă; iar autorul care se foloseşte exclusiv de cuvinte scrise nu are ce face şi trebuie să cedeze locul unor specialişti ai acestei vrăjitorii obiective şi însufleţite.

SĂ NE DESCOTOROSIM DE CAPODOPERE[1]

Unul din motivele atmosferei asfixiante în care trăim fără putinţă de scăpare şi fără refugiu, – şi la care avem toţi partea noastră de contribuţie, chiar şi cei mai revoluţionari dintre noi, – se află în respectul pentru ceea ce e scris, formulat sau pictat şi care a căpătat formă, ca şi cum orice expresie n-ar fi în sfârşit ajunsă la capăt şi n-ar fi sosit în punctul în care trebuie ca lucrurile să crape pentru a porni din nou şi a reîncepe.

Trebuie să o sfârşim cu această idee a capodoperelor rezervate unei aşa-zise elite, şi pe care mulţimea nu le înţelege; şi să ne spunem că nu există în spirit un cartier exclusiv cum există pentru apropierile sexuale clandestine.

Capodoperele trecutului sunt bune pentru trecut: ele nu sunt bune pentru noi. Avem dreptul să spunem ceea ce s-a spus şi chiar ceea ce nu s-a spus într-un fel care să ne aparţină, care să fie imediat, direct, să răspundă modurilor de a simţi actuale şi pe care toată lumea îl va înţelege.

E idiot să reproşezi gloatei că nu are simţul sublimului, când confunzi sublimul cu una din acele manifestări formale care sunt de altfel întotdeauna manifestări răposate. Şi dacă de exemplu mulţimea actuală nu mai înţelege *Oedip rege*, voi îndrăzni să spun că e vina lui *Oedip rege* şi nu a mulţimii.

În *Oedip rege* există tema Incestului şi acea idee conform căreia natura îşi bate joc de morală; şi că există undeva forţe rătăcitoare de care am face bine să ne ferim; fie că se numesc *destin* aceste forţe, sau altfel.

Există apoi prezenţa unei epidemii de ciumă care este o încarnare fizică a acestor forţe. Dar totul sub nişte veşminte şi într-un limbaj care au pierdut orice contact cu ritmul epileptic şi grosolan al acestui timp. Sofocle vorbeşte tare, poate, însă cu maniere ce nu mai sunt de epocă. Vorbeşte prea fin pentru această epocă şi se poate crede că vorbeşte deplasat.

O mulţime totuşi, ce tremură de frica accidentelor de cale ferată, care cunoaşte cutremurele, ciuma, revoluţia, războiul; o mulţime sensibilă la chinurile dezordonate ale dragostei poate atinge toate aceste înalte

noţiuni şi nu cere decât să-şi dea seama de ele, dar cu condiţia să ştii să-i vorbeşti în propriul ei limbaj şi ca înţelesul acestor lucruri să nu-i parvină prin costume şi o vorbire artificială aparţinând unor epoci moarte şi pe care nu le vom mai relua niciodată.

Mulţimea, azi ca şi altădată, e lacomă de mister: nu cere decât să afle legile după care se conduce destinul, şi, poate, să ghicească secretul apariţiilor sale.

Să lăsăm pedagogilor criticile textelor, esteţilor criticile formelor şi să recunoaştem că ceea ce s-a spus nu mai e de spus; că o expresie repetată nu mai are valoare de două ori, ea nu trăieşte de două ori; că orice vorbă pronunţată este moartă şi nu acţionează decât în momentul în care e pronunţată, că o formă deja folosită nu mai serveşte şi nu invită decât la căutarea alteia, şi că teatrul e singurul loc din lume în care un gest făcut nu se reîncepe de două ori.

Dacă mulţimea nu se îndreaptă spre capodoperele literare, înseamnă că acestea sunt pur literare, adică fixate; şi fixate în nişte forme ce nu mai răspund nevoilor vremii.

Departe de a acuza mulţimea şi publicul, trebuie să acuzăm ecranul formal pe care-l ridicăm între noi şi mulţime şi această formă de idolatrie nouă, această idolatrie a capodoperelor fixate, care este unul din aspectele conformismului burghez.

Acest conformism care ne face să confundăm sublimul, ideile, lucrurile cu formele dobândite în noi înşine odată cu trecerea timpului, – în mentalităţile noastre de snobi, de preţioşi, de esteţi, pe care publicul nu-i mai înţelege.

Degeaba acuzăm prostul gust al publicului care se gargariseşte cu nerozii, atâta timp cât nu i se oferă un spectacol valabil; şi desfid să mi se prezinte *aici* un spectacol valabil, şi valabil în sensul suprem al teatrului, de la ultimele mari melodrame romantice, adică de 100 de ani încoace.

Publicul, care ia ce e fals drept adevărat, are simţul adevărului şi reacţionează întotdeauna când se manifestă. Astăzi însă, nu pe scenă trebuie să-l căutăm, ci pe stradă; şi să i se ofere mulţimii străzilor o ocazie să-şi arate demnitatea umană, şi ea o va arăta întotdeauna.

Dacă lumea s-a dezobişnuit să meargă la teatru, dacă noi am sfârşit cu toţii prin a considera teatrul o artă inferioară, un mijloc vulgar de distracţie, folosindu-l ca pe un derivativ pentru instinctele noastre cele

rele, înseamnă că ni s-a spus prea des că e teatru, adică minciună şi iluzie. Căci de patru sute de ani, adică de la Renaştere, am fost obişnuiţi cu un teatru absolut descriptiv, ce povesteşte psihologie.

Ne-am străduit să dăm viaţă pe scenă unor fiinţe plauzibile, dar detaşate, cu spectacolul de o parte, cu publicul de alta, iar mulţimii nu i s-a mai arătat decât oglinda a ceea ce ea este.

Chiar şi Shakespeare este vinovat de această aberaţie şi de această decădere, de această idee dezinteresată a teatrului, care vrea ca o reprezentaţie teatrală să lase publicul neatins, fără ca o imagine lansată să provoace vreun şoc organismului, să-i imprime vreo amprentă ce nu se va mai şterge[2].

Dacă, în Shakespeare, omul se preocupă uneori de ceea ce-l depăşeşte este vorba, de fapt, întotdeauna, despre consecinţele acestei preocupări înăuntrul omului, adică de psihologie.

Psihologia, care se înverşunează a reduce necunoscutul la cunoscut, adică la cotidian şi obişnuit, este cauza acestei decăderi şi a acestei îngrozitoare pierderi de energie, care mi se pare ajunsă la termenul ultim. Şi cred că atât teatrul, cât şi noi înşine, trebuie să o sfârşim cu psihologia.

Cred, de altfel, că, din acest punct de vedere, suntem cu toţii de acord şi nu mai este nevoie să coborâm până la respingătorul teatru modern şi francez ca să condamnăm teatrul psihologic.

Poveşti cu averi, cu spaime pentru bani, cu arivism social, cu suferinţe din dragoste în care altruismul nu-şi găseşte niciodată locul, cu scene sexuale, pudrate cu un erotism fără mister, nu sunt teatru din moment ce sunt psihologie. Aceste angoase, acest viol, aceste împreunări, în faţa cărora suntem doar nişte „voyeurs“ ce se delectează, devin periculoase şi agresive: şi ar trebui să ne dăm seama.

Dar sunt alte lucruri şi mai grave.

Dacă Shakespeare şi imitatorii săi au insinuat de-a lungul timpului ideea de artă pentru artă, cu arta pe de o parte şi cu viaţa de cealaltă, puteai zăbovi la nesfârşit asupra acestei idei ineficiente şi leneşe atâta timp cât ţinea viaţa în afară. Ne dăm totuşi seama că ceea ce ne ţinea în viaţă nu mai este valabil, că am devenit cu toţii nebuni, disperaţi şi bolnavi. Iar eu *ne* adresez invitaţia să reacţionăm.

Ideea aceasta de artă detaşată, de poezie - vrajă, care nu există decât pentru a ne fermeca răgazurile, este o idee de decadenţă şi ea demonstrează pe de-a întregul puterea noastră de castrare.

Admirația noastră literară pentru Rimbaud, Jarry, Lautréamont și cîțiva alții, care a împins la sinucidere doi oameni, dar care pentru alții se reduce la bârfe de cafenea, face parte din această idee de poezie literară, de artă detașată, de activitate spirituală neutră, ce nu face nimic și nu produce nimic; iar eu constat că în momentul în care poezia individuală, ce nu-l angajează decât pe cel care o face și în momentul în care o face, bântuia în modul cel mai abuziv, teatrul a fost marginalizat cel mai mult de către poeți ce n-au avut niciodată nici simțul acțiunii directe și în masă, nici al eficacității ori al primejdiei.

Trebuie să punem punct acestei superstiții a textelor și a poeziei *scrise*. Poezia scrisă are valoare o singură dată, dar apoi, să fie distrusă. Poeții morți să lase locul celorlalți. Și am putea vedea totuși că venerația noastră în fața a ceea ce s-a înfăptuit, oricât ar fi de frumos și de incontestabil, e ceea ce ne încremenește, ne stabilizează și ne împiedecă să intrăm în contact cu forța care este dedesubt, fie că o numim energie a gândirii, forță vitală, determinism al schimburilor, menstrele lunii ori tot ce vrem. Sub poezia textelor se află poezia ca atare, fără formă sau text. Și, așa cum utilitatea măștilor ce servesc în ședințele de magie din unele comunități se epuizează, și aceste măști nu mai sunt bune decât să zacă în vreun muzeu – în același fel încetează și eficacitatea poetică a unui text, iar poezia și eficacitatea teatrului este cea care se epuizează cel mai puțin iute, de vreme ce admite acțiunea a ceea ce se gesticulează și se pronunță și nu se reproduce niciodată de două ori.

Totul e să știm ce vrem. Dacă suntem cu toții pregătiți de război, ciumă, foamete și măcel, nici nu mai avem nevoie să o spunem, nu avem decât să continuăm. Să continuăm să ne comportăm ca niște snobi, să ne îngrămădim la concertul cutărui cântăreț sau la vreun spectacol admirabil ce nu depășește domeniul artei (iar baletul rusesc, chiar în momentul strălucirii sale, n-a depășit niciodată domeniul artei), la cutare expoziție de pictură, în care sticlesc ici și colo câteva forme impresionante, dar la întâmplare, fără vreo conștiință veridică a forțelor pe care ar putea să le trezească.

Trebuie să înceteze odată acest empirism, acest hazard, acest individualism și această anarhie.

Există destule poeme individuale mai mult în profitul celor ce le fac decât în cel al celor ce le citesc.

E timpul să terminăm odată pentru totdeauna cu aceste manifestări de artă închisă, egoistă şi personală.

Anarhia şi dezordinea ce domnesc în spiritul nostru sunt în primul rând în funcţie de anarhia restului, – sau, mai degrabă, restul este în funcţie de anarhie.

Nu fac parte dintre aceia care cred că civilizaţia trebuie să se schimbe pentru ca teatrul să se schimbe; dar socotesc că teatrul folosit într-un sens superior, cel mai dificil posibil, are puterea de a influenţa aspectul şi formarea lucrurilor: pe scenă, apropierea dintre două manifestări pasionale, dintre două cămine animate, dintre două magnetisme nervoase, reprezintă un lucru atât de întreg, de adevărat, atât de hotărâtor chiar, ca, în viaţă, apropierea a două epiderme într-un viol fără urmări.

De aceea vin să propun un teatru al cruzimii. Cu mania noastră de a desconsidera tot ce ne aparţine azi tuturor, cuvântul „cruzime", când l-am pronunţat, a vrut să spună pentru toată lumea „sânge". Dar *„teatrul cruzimii"* înseamnă un teatru dificil şi crud mai întâi pentru mine însumi. Pe planul reprezentării, nu este vorba de acea cruzime pe care putem s-o exercităm unii împotriva altora, sfâşiindu-ne reciproc corpurile, disecându-ne anatomiile personale, sau, asemenea împăraţilor asirieni, trimiţându-ne prin poştă saci cu urechi omeneşti, nasuri ori nări bine decupate, ci este vorba despre o cruzime mai îngrozitoare şi mai necesară, pe care lucrurile o pot exercita asupra noastră. Nu suntem liberi. Ne putem aştepta ca cerul să se prăvălească peste noi. Iar teatrul e destinat să ne înveţe, înainte de toate, chiar acest lucru.

Ori vom fi în stare să ne întoarcem, prin mijloace moderne şi actuale, la această idee superioară despre poezie şi despre poezia prin teatru, ce se află îndărătul Miturilor povestite de către marii tragici din antichitate, încă o dată în stare de a suporta o idee religioasă despre teatru, adică fără meditaţie, fără contemplare inutilă, fără crâmpeie de vis, de a ajunge la conştientizarea şi stăpânirea unor forţe dominatoare, a unor noţiuni care stăpânesc totul şi, cum atunci când sunt efective, noţiunile îşi duc cu ele energia, de a regăsi în noi înşine aceste energii care, la urma urmelor, creează ordinea şi ridică nivelul de trai; sau nouă nu ne mai rămâne decât să ne lăsăm duşi fără nici o reacţie, şi imediat, şi să recunoaştem că nu mai suntem buni decât pentru dezordine, foamete, sânge, război şi epidemii.

Ori vom aduce toate artele la o atitudine şi la o necesitate centrale, găsind o analogie între un gest făcut în pictură ori la teatru şi un gest făcut de lavă în dezastrul unui vulcan, ori nu ne vom mai ocupa de pictură, de bârfe, de scris, de toate celelalte.

Propun să revenim la teatru, la această idee elementară magică, reluată de psihanaliza modernă, ce constă în faptul că, pentru a obţine vindecarea unui bolnav, trebuie să-l aducem să adopte atitudinea exterioară a stării în care dorim să-l aducem.

Propun să renunţăm la acest empirism al imaginilor, purtat la voia întâmplării de către inconştient şi lansat tot la întâmplare, sub denumirea de imagini poetice, deci ermetice, ca şi cum acest fel de transă adus de poezie n-ar avea un răsunet în sensibilitatea întreagă, în toţi nervii, ca şi cum poezia ar fi o forţă incertă, ce nu-şi variază mişcările.

Propun să revenim prin mijlocirea teatrului la o idee de cunoaştere fizică a imaginilor şi a modalităţilor de a provoca transe, aşa cum medicina chineză cunoaşte pe toată întinderea anatomiei umane punctele ce trebuie înţepate, ce reacţionează până la cele mai subtile funcţiuni.

Pe cei care au uitat puterea comunicativă şi mimetismul magic al unui gest, teatrul poate să-i înveţe iarăşi, pentru că un gest îşi poartă cu el întreaga forţă, întrucât în teatru există totuşi fiinţe omeneşti pentru a manifesta puterea gestului făcut.

A face artă presupune privarea unui gest de răsunetul său în organism. Dacă gestul e făcut în condiţiile şi cu forţa necesare, acest răsunet invită organismul şi, prin el, întreaga individualitate, să ia atitudini conforme gestului făcut.

Teatrul este singurul loc din lume şi ultimul mijloc de ansamblu ce ne rămâne pentru a atinge direct organismul şi, în perioadele de nevroză şi senzualitate scăzută, ca aceea în care ne scufundăm, să atace această senzualitate scăzută cu arme psihice cărora ea nu le va putea rezista.

Dacă muzica influenţează şerpii, aceasta nu se datorează noţiunilor spirituale aduse de ea, ci doar faptului că şerpii sunt lungi, că se încolăcesc pe pământ, atingându-l cu aproape tot corpul; iar vibraţiile muzicale comunicate pământului îl ating ca un masaj foarte subtil şi prelungit; ei bine, propun să ne comportăm cu spectatorii ca şi cu şerpii transportaţi de farmecul muzicii, făcându-i să ajungă prin organism până la cele mai subtile noţiuni.

Mai întâi, prin mijloace grosolane, care cu timpul devin subtile. Aceste mijloace grosolane imediate atrag atenţia la început.

De aceea în "teatrul cruzimii" spectatorul se află în centru, înconjurat din toate părţile de spectacol.

În acest spectacol sonorizarea este constantă: sunetele, zgomotele, strigătele sunt căutate mai întâi datorită calităţii lor vibratorii, abia apoi datorită semnificaţiei lor.

În aceste mijloace pe cale să devină subtile intervine, la rându-i, lumina, care nu mai este menită doar să coloreze ori să lumineze, ci îşi poartă cu ea forţa, influenţa, sugestiile. Lumina dintr-o văgăună verde nu aduce organismul în aceleaşi dispoziţii senzuale ca şi lumina dintr-o zi în care bate cu tărie vântul.

După lumină şi sunet, avem acţiunea şi dinamismul acţiunii: abia acum teatrul, în loc să copieze viaţa, intră atât cât se poate în legătură cu forţele pure. Fie că acestea sunt acceptate sau negate, există totuşi un fel de a vorbi care cheamă forţe, ceea ce face să se nască în inconştient imagini energice, iar în exterior crima gratuită.

O acţiune violentă şi condensată reprezintă o similitudine de lirism: ea cheamă imagini supranaturale, un sânge de imagini şi un şuvoi însângerat de imagini atât în mintea poetului, cât şi în cea a spectatorului.

Oricare ar fi conflictele ce bântuie prin ţeasta unei epoci, îl desfid pe spectatorul căruia scenele violente îi vor fi împrumutat sângele lor, ce va fi simţit în el freamătul unei acţiuni superioare, ce va fi întrezărit în fapte ieşite din comun străfulgerarea mecanismelor extraordinare şi esenţiale ale gândirii sale, – violenţa şi sângele fiind puse în serviciul violenţei gândirii, – îl desfid să se lase cuprins, în afară, de idei de război, de răzmeriţă, de asasinate riscante.

Astfel exprimată, această idee pare înaintată şi copilăroasă. Veţi spune că un exemplu cere un altul, că vindecarea cere vindecare şi crima cere tot crimă. Totul depinde de modul şi de puritatea cu care sunt făcute lucrurile. Există un risc. Dar să nu se uite că un gest teatral este violent, dar dezinteresat, şi că teatrul ne învaţă tocmai despre inutilitatea acţiunii care, odată îndeplinită, nu mai trebuie făcută, şi despre utilitatea superioară a stării neutilizate de acţiune dar care, *reîntoarsă*, produce sublimarea.

Propun aşadar un teatru în care imagini fizice violente sfărâmă şi hipnotizează sensibilitatea spectatorului, prins înăuntrul teatrului ca într-un vârtej de forţe superioare.

Un teatru care, abandonând psihologia, să relateze extraordinarul, să pună în scenă conflicte naturale, forţe naturale şi subtile, şi care să se prezinte mai întâi sub forma unei forţe excepţionale de derivaţie. Un teatru care să producă stări de transă, întocmai ca dansurile Dervişilor şi ale lui Aïssaouas-ilor, care se adresează organismului cu mijloace precise, cu aceleaşi mijloace ca descântecele de vindecare folosite în unele comunităţi, pe care le ascultăm cu admiraţie pe discuri, dar pe care suntem incapabili să le facem să prindă viaţă printre noi.

Există şi un risc, dar consider că în împrejurările actuale merită să ni-l asumăm. Nu cred că vom reuşi să înviorăm actuala stare de lucruri şi nici nu cred că merită osteneala să ne cramponăm, dar propun ceva pentru a ieşi din marasm, în loc să continuăm să gemem gândindu-ne la acest marasm şi la plictiseala, inerţia şi prostia a toate cele.

TEATRUL ŞI CRUZIMEA[1]

O idee de teatru s-a pierdut. În măsura în care teatrul se mărgineşte să ne introducă în intimitatea unor marionete, transformând publicul într-un simplu „voyeur" , înţelegem că elita se îndepărtează de el, iar grosul mulţimii se duce să caute la cinema, la music-hall ori la circ satisfacţii violente, a căror consistenţă nu o dezamăgeşte.

La gradul de uzură atins de sensibilitatea noastră e sigur că, înainte de toate, avem nevoie de un teatru care să ne trezească: nervi şi suflet.

Relele teatrului psihologic venit din Racine ne-au dezobişnuit de această acţiune imediată şi violentă pe care teatrul trebuie să o posede. La rândul său, cinematograful care ne asasinează cu imagini, care, filtrat printr-o maşină, nu ne mai poate *atinge* sensibilitatea, ne menţine de zece ani încoace într-o lâncezeală ineficientă, în care par să se afunde toate facultăţile noastre.

În perioada angoasantă şi catastrofică în care trăim, resimţim nevoia urgentă a unui teatru nedepăşit de evenimente, cu o rezonanţă profundă în noi înşine, deasupra instabilităţii vremurilor.

Lunga obişnuinţă a spectacolelor de divertisment ne-a făcut să uităm ideea unui teatru grav care, răvăşind toate reprezentările noastre, ne insuflă magnetismul arzător al imaginilor şi acţionează în cele din urmă asupra noastră după modelul unei terapeutici a sufletului a cărei trecere nu va putea fi uitată.

Tot ceea ce acţionează este cruzime. Teatrul trebuie să se înnoiască tocmai prin această idee de acţiune împinsă la capăt, extremă.

Convins că mulţimea gândeşte mai întâi cu simţurile şi că e absurd să te adresezi mai întâi înţelegerii, ca în teatrul psihologic obişnuit, Teatrul Cruzimii îşi propune să recurgă la spectacolul de mase, să caute în agitaţia unor mase importante, însă aruncate convulsiv una împotriva alteia, ceva din acea poezie ce se găseşte în sărbători şi în mulţimi, din zilele obişnuite, rare astăzi, când poporul iese în stradă.

Dacă doreşte să-şi recâştige necesitatea, teatrul trebuie să ne redea tot ce ţine de iubire, crimă, război ori nebunie.

Dragostea de zi cu zi, ambiţia personală, sâcâielile de fiecare zi n-au valoare decât ca reacţie la acest lirism înspăimântător ce există în Miturile cărora marile colectivităţi le-au dat consimţământul.

De aceea, noi vom încerca să concentrăm în jurul unor personaje celebre, crime atroce sau devotamente supraomeneşti, un spectacol care, fără să recurgă la imaginile depăşite ale vechilor Mituri, să se arate în stare să extragă forţele ce se agită în ele.

Pe scurt, credem că există în ceea ce se numeşte poezie nişte forţe vii, iar imaginea unei crime prezentate în condiţiile teatrale cerute reprezintă ceva mult mai de temut pentru spirit decât aceeaşi crimă, petrecută în realitate.

Vrem să facem din teatru o realitate în care să se poată crede, care să conţină pentru suflet şi simţuri acel soi de muşcătură concretă, conţinută în orice senzaţie adevărată. Aşa cum visele acţionează asupra noastră, iar realitatea acţionează asupra viselor, credem că imaginile gândului se pot identifica visului, ce va fi eficace în măsura în care va fi respins cu violenţa necesară. Iar publicul se va încrede în visele teatrului, cu condiţia să le ia cu adevărat drept vise, şi nu o copie a realităţii; cu condiţia ca ele să-i îngăduie să elibereze în el acea libertate magică a visării, pe care el o poate recunoaşte numai dacă e pătrunsă de teroare sau cruzime.

De aici acest apel la cruzime şi teroare, dar pe un plan vast, a cărui amploare să ne sondeze întreaga vitalitate, să ne pună în faţa tuturor posibilităţilor noastre.

Pentru a surprinde sensibilitatea spectatorului sub toate aspectele ei, preconizăm un spectacol turnant care, în loc să transforme scena şi sala în două lumi închise, fără şanse de comunicare, să-şi răspândească sclipirile sonore şi vizuale asupra întregii mase a spectatorilor.

În afară de aceasta, ieşind din domeniul sentimentelor analizabile şi pasionale, credem că putem să facem astfel ca lirismul actorului să slujească la manifestarea unor forţe exterioare, să facem ca întreaga natură să se reintegreze pe această cale în teatru, aşa cum vrem să-l realizăm.

Oricât de cuprinzător este acest program, el nu iese din domeniul teatrului, ce pare să se identifice, dacă e să spunem totul, cu forţele din vechea magie.

Practic, dorim să reînviem ideea spectacolului total, prin care teatrul va şti să-şi ia înapoi de la cinema, music-hall, circ şi chiar de la viaţă, ceea ce i-a aparţinut dintotdeauna. Această despărţire dintre teatrul de analiză şi lumea plastică, părându-ni-se stupidă. Corpul nu se poate despărţi de spirit, nici simţurile de inteligenţă, mai ales într-un domeniu

în care oboseala mereu reînnoită a organelor are nevoie de impulsuri bruşte pentru a ne înviora înţelegerea.

Aşadar, pe de o parte, masa şi întinderea unui spectacol ce se adresează întregului organism; pe de alta, o mobilizare intensivă de obiecte, gesturi, semne, folosite într-un spirit nou. Reducerea părţii dedicate înţelegerii duce la comprimarea energică a textului, iar partea activă dedicată emoţiei poetice obscure obligă la prezenţa unor semne concrete. Cuvintele se adresează în mică măsură spiritului; spaţiul şi decorul vorbesc; imaginile noi, alcătuite chiar şi din cuvinte, vorbesc. Dar spaţiul cutremurat de imagini, înecat de sunete, vorbeşte şi el, dacă ştim din când în când cum să dispunem de suficiente întinderi mobilate de tăcere şi nemişcare.

Bazându-ne pe acest principiu, avem în vedere să dăm un spectacol în care aceste mijloace de acţiune directă să fie folosite integral; aşadar un spectacol care să nu şovăie să meargă oricât de departe în exploatarea sensibilităţii noastre nervoase, cu ritmuri, sunete, cuvinte, ecouri şi înflorituri, a căror calitate şi ale căror neaşteptate compoziţii ţin de o tehnică ce nu trebuie divulgată.

În rest, şi ca să vorbim limpede, imaginile unor picturi de Grünewald sau Hieronymus Bosch ne lămuresc despre cum trebuie să arate un spectacol în care, ca în creierul vreunui sfânt, lucrurile naturii înconjurătoare vor apare ca nişte ispite.

Aici trebuie să-şi regăsească teatrul adevărata semnificaţie, în acest spectacol al unei ispite în care viaţa are totul de pierdut. iar spiritul totul de cîştigat.

Pe de altă parte, am propus un program ce trebuie să permită unor mijloace nealterate de punere în scenă, găsite la faţa locului, să se organizeze în jurul unor teme istorice sau cosmice cunoscute de toată lumea.

Şi insistăm asupra faptului că primul spectacol al Teatrului Cruzimii va avea în centru preocupări ale maselor, mult mai presante şi mai îngrijorătoare decât cele ale oricărui individ.

Rămâne acum de văzut dacă la Paris, înaintea cataclismelor ce se anunţă, vom putea găsi destule mijloace de realizare, atât financiare, cât şi de altă natură, care să îngăduie unui asemenea teatru să trăiască, iar acesta oricum va rezista, deoarece el reprezintă viitorul. Ori, dacă va fi nevoie de puţin sânge adevărat, de îndată, pentru a manifesta această cruzime.

Mai 1933

TEATRUL CRUZIMII[1]

(Primul manifest)

Nu putem continua să prostituăm[2] ideea de teatru, preţioasă numai datorită legăturii magice şi crude cu realitatea şi cu primejdia.

Astfel exprimată, problema teatrului trebuie să trezească atenţia generală, sub-înţeles fiind că, prin latura fizică, dar şi prin nevoia de *exprimare în spaţiu*, singura reală de fapt, teatrul permite mijloacelor magice ale artei şi ale cuvântului să se exercite organic, în întregimea lor, întocmai ca nişte exorcisme luate de la capăt. De aici se desprinde ideea că nu vom reda teatrului puterile sale specifice de acţiune înainte de a-i reda limbajul.

Adică, în loc să revenim la texte considerate definitive şi întrucâtva sacre, contează înainte de toate să se zdrobească supunerea teatrului faţă de text şi să se regăsească noţiunea unui soi de limbaj unic, aflat la jumătatea drumului între gest şi gând.

Acest limbaj poate fi definit numai prin posibilităţile exprimării dinamice, în spaţiu, opuse posibilităţilor exprimării prin cuvântul dialogat. Teatrul ar mai putea să-i smulgă vorbirii posibilităţile de extindere în afara cuvintelor, de dezvoltare în spaţiu, de acţiune disociatoare şi vibratorie asupra sensibilităţii. Aici intervin intonaţiile, pronunţarea specială a unui cuvânt. Tot aici intervine, în afara limbajului auditiv al sunetelor, limbajul vizual al obiectelor, mişcărilor, poziţiilor, gesturilor, dar cu condiţia să li se prelungească sensul, fizionomia, combinaţiile până la semne, făcându-se din aceste semne un fel de alfabet. Conştient de acest limbaj spaţial, alcătuit din sunete, strigăte, lumini, onomatopee, teatrul e dator să-l organizeze, făcând cu personajele şi obiectele adevărate hieroglife, folosindu-le simbolismul şi corespondenţele în raport cu toate organele şi pe toate planurile.

Teatrul are aşadar misiunea să creeze o metafizică a cuvântului, a gestului, a expresiei, cu scopul de a-l smulge călcării în picioare psihologice şi umane. Însă aceasta nu e suficient, dacă în spatele unui asemenea efort nu există un fel de tentaţie metafizică reală, un apel la anumite idei neobişnuite, al căror destin este tocmai să nu poată fi

limitate, şi nici să fie categoric desenate. Aceste idei care ţin de Creaţie, de Devenire, de Haos şi sunt toate de ordin cosmic, furnizează o primă noţiune despre un domeniu de care teatrul s-a dezobişnuit complet. Ele pot crea un fel de ecuaţie pasionantă între Om, Societate, Natură şi Obiecte.

Problema de altfel nu se pune să aducem pe scenă, şi direct, idei metafizice, ci să creăm tot felul de tentaţii, de guri de aer în jurul acestor idei. Iar umorul cu anarhia lui, poezia, cu simbolismul şi imaginile ei, dau un fel de primă noţiune despre mijloacele de a canaliza ispita acestor idei.

Trebuie să vorbim acum despre aspectul exclusiv material al acestui limbaj. Adică de toate modurile şi de toate mijloacele pe care le are pentru a acţiona asupra sensibilităţii.

Ar fi zadarnic să spunem că face apel la muzică, dans, pantomimă sau mimică. Este evident că foloseşte mişcări, armonii, ritmuri, dar numai în măsura în care acestea pot contribui la un fel de expresie centrală fără câştig pentru o anume artă. Ceea ce nu înseamnă nici că nu se foloseşte de faptele, de pasiunile obişnuite, ci se foloseşte de ele ca de o trambulină, aşa cum UMORUL-DISTRUGERE, prin râs, poate să-i slujească la împăcarea obişnuinţelor raţiunii.

Dar, cu un sens în întregime oriental al exprimării, acest limbaj obiectiv şi concret al teatrului serveşte la fixarea şi la închiderea organelor. Curge prin sensibilitate. Abandonând modurile occidentale de folosire a vorbei, el face din cuvinte descântece. Forţează vocea. Utilizează vibraţii şi calităţi de voce. Face să fie bătute, nebuneşte, ritmuri. Pisează sunete. Tinde să exalte, să amorţească, să vrăjească, să oprească în loc sensibilitatea. Degajă sensul unui nou lirism al gestului care, prin repeziciunea sau amplitudinea lui în aer, sfârşeşte prin a depăşi lirismul cuvintelor. Rupe, în fine, supunerea intelectuală faţă de limbaj, dând senzaţia unei intelectualităţi noi şi mai profunde, care se ascunde sub gesturile şi semnele ridicate la demnitatea de exorcisme speciale.

Căci tot acest magnetism şi toată această poezie şi aceste mijloace directe de farmec nu ar fi nimic dacă nu ar trebui să îndrume fizic spiritul pe o anume cale, dacă adevăratul teatru nu ar putea să ne dea sensul unei creaţii din care nu posedăm decât o faţetă, dar a cărei împlinire se află pe alte planuri.

Şi nu contează decât prea puţin că aceste planuri sunt cu adevărat cucerite de către spirit, adică de către inteligenţă, înseamnă să le diminuăm şi asta nu prezintă interes şi n-are sens. Ceea ce contează e ca,

prin mijloace sigure, sensibilitatea să fie pusă în stare de percepţie mai aprofundată şi mai fină şi acesta este obiectul magiei şi al riturilor, faţă de care teatrul nu este decât o reflectare.

TEHNICĂ

Este vorba deci de a face din teatru, în sensul propriu al cuvântului, o funcţie; ceva la fel de localizat şi de precis ca circulaţia sângelui în artere, sau dezvoltarea haotică, în aparenţă, a imaginilor visului în creier, totul printr-o înlănţuire eficace, o adevărată aservire a atenţiei.

Teatrul nu va putea redeveni el însuşi, adică să constituie un mijloc pentru o iluzie adevărată, decât furnizând spectatorului precipitaţi veridici de vise, în care gustul său pentru crimă, obsesiile erotice, sălbăticia, himerele, simţul utopic al vieţii şi lucrurilor, canibalismul său chiar, îşi dau frâu liber, nu pe un plan presupus şi iluzoriu, ci pe unul interior.

Cu alte cuvinte, teatrul trebuie să urmărească, prin toate mijloacele, o repunere în cauză nu numai a tuturor aspectelor lumii obiective şi descriptive externe, ci şi a lumii interne, adică a omului considerat din punct de vedere metafizic. Numai astfel, credem noi, se va putea vorbi din nou în teatru despre drepturile imaginaţiei. Nici Umorul, nici Poezia, nici Imaginaţia nu înseamnă nimic, dacă printr-o distrugere anarhică, producătoarea unui prodigios număr de forme ce vor forma întreg spectacolul, nu reuşesc să repună în cauză, în chip organic, omul, ideile lui asupra realităţii şi locul lui poetic în realitate.

Dar a considera teatrul ca o *funcţie* psihologică sau morală de mâna a doua şi a crede că înseşi visele nu sunt decât o funcţie de înlocuire, înseamnă a diminua ecoul poetic profund atât al viselor, cât şi al teatrului. Dacă teatrul, ca şi visele, este sângeros şi inuman, e mult mai mult decât atât, pentru a manifesta şi a ancora în noi ideea de neuitat a unui conflict perpetuu şi a unui spasm în care viaţa e decisă în fiecare clipă, în care totul, în creaţie, se înalţă şi se exercită împotriva stării noastre de fiinţe constituite, e pentru a perpetua în mod concret şi actual ideile metafizice ale câtorva Fabule, a căror atrocitate şi energie sunt de ajuns pentru a demonstra originea şi conţinutul în principii esenţiale.

Aşa stând lucrurile, se vede că prin apropierea de principiile care-i transmit poetic energia lor, acest limbaj nud al teatrului, limbaj nu virtual ci real, trebuie să permită, prin folosirea magnetismului nervos al omului, transgresiunea limitelor obişnuite ale artei şi cuvântului, pentru a realiza activ, adică magic, *în termeni adevăraţi*, un fel de creaţie totală, în care omului nu-i mai rămâne decât să-şi reia locul între vis şi evenimente.

TEMELE

Nu e vorba de a asasina publicul cu preocupări cosmice transcendente. Că există chei profunde ale gândirii şi acţiunii cu ajutorul cărora să se citească tot spectacolul, asta nu-l priveşte în general pe spectator, care nu este preocupat de ele. Dar trebuie totuşi ca acestea să existe; şi asta ne priveşte pe noi.

✦

SPECTACOLUL: *Orice spectacol va conţine un element fizic şi obiectiv, sensibil pentru toţi. Ţipete, vaiete, apariţii, surprize, lovituri de teatru de toate felurile, frumuseţea magică a costumelor inspirate din anumite modele rituale, strălucirea luminii, frumuseţea de vrajă a vocilor, farmecul armoniei, notele rare de muzică, culorile obiectelor, ritmul fizic al mişcărilor, al căror crescendo şi descrescendo se vor modela după pulsaţia unor mişcări familiare tuturor, apariţii concrete de obiecte noi şi surprinzătoare, măşti, manechine de câţiva metri, schimbări bruşte de lumină, acţiunea fizică a luminii ce dă senzaţia de cald şi de rece etc.*

PUNEREA ÎN SCENĂ: *Limbajul tip al teatrului se va constitui în jurul punerii în scenă, considerată nu ca un simplu grad de refracţie a unui text pe scenă, ci ca punctul de plecare al oricărei creaţii teatrale. Iar vechea dualitate autor-regizor, înlocuiţi de un fel de Creator unic, căruia îi va reveni responsabilitatea dublă a spectacolului şi a acţiunii, va dispărea în folosirea şi mânuirea acestui limbaj.*

LIMBAJUL SCENEI: *Nu este vorba de a suprima cuvântul articulat, ci de a da vorbelor aproape aceeaşi importanţă pe care o au în vise.*

În rest, trebuie găsite mijloace noi de notare a acestui limbaj, fie că ele se înrudesc cu cele din transcrierea muzicală, fie că se foloseşte un fel de limbaj cifrat.

În ceea ce priveşte obiectele obişnuite, sau chiar corpul omenesc, înălţate la demnitatea de semne, este evident că ne putem inspira din caracterele hieroglifice, nu numai pentru a nota aceste semne în mod lizibil şi care să permită reproducerea lor oricând vrem, ci şi pentru a compune pe scenă simboluri precise şi direct lizibile.

Pe de altă parte, acest limbaj cifrat şi această transcriere muzicală vor fi preţioase ca mijloc de a transcrie vocile.

Deoarece la baza acestui limbaj stă faptul de a proceda la o utilizare deosebită a intonaţiilor, acestea din urmă trebuie să constituie un fel de echilibru armonic, de deformare secundă a vorbei, ce va trebui să se poată reproduce după plac.

La fel, cele zece mii una expresii ale feţei, surprinse în stare de măşti, vor putea fi etichetate şi catalogate, cu scopul de a participa direct şi simbolic la acest limbaj concret al scenei; şi aceasta în afara folosirii lor psihologice speciale.

În plus, aceste gesturi simbolice, aceste măşti, aceste atitudini, aceste mişcări particulare sau de ansamblu, ale căror nenumărate semnificaţii constituie o parte importantă din limbajul concret al teatrului, gesturi evocatoare, atitudini emotive, sau arbitrare, scandări dezlănţuite de ritmuri şi sunete se vor dubla, vor fi multiplicate prin tipuri de gesturi şi atitudini-reflectări, formate prin îngrămădirea tuturor gesturilor impulsive, a tuturor atitudinilor ratate, a tuturor lapsus-urilor spiritului şi limbii, prin care se manifestă ceea ce s-ar putea numi neputinţele vorbirii. şi în acestea există o bogăţie prodigioasă de expresii, la care vom apela cu siguranţă din când în când.

Există apoi o idee concretă despre muzică în care sunetele intervin ca nişte personaje, în care unele armonii sunt divizate şi se pierd în intervenţiile precise ale cuvintelor.

De la un mijloc de expresie la altul se creează corespondenţe şi etaje; şi până şi lumina poate avea un sens intelectual determinat.

INSTRUMENTELE DE MUZICĂ: *Acestea vor fi folosite în stare de obiecte şi ca făcând parte din decor.*

În plus, necesitatea de a acţiona direct şi profund asupra sensibilităţii prin organe invită, din punct de vedere sonor, la căutarea unor calităţi şi vibraţii de sunete absolut neobişnuite, calităţi pe care instrumentele de muzică actuale nu le au şi care îndeamnă la repunerea

în folosință a unor instrumente vechi și uitate, sau la crearea unor instrumente noi. Ele îndeamnă de asemenea la căutarea unor instrumente și aparate în afara muzicii, instrumente și aparate care, bazate pe fuziuni speciale sau aliaje reînnoite de metale, să poată să atingă un diapazon nou al octavei, să producă sunete sau zgomote insuportabile, ascuțite.

LUMINĂ. - LUMINILE: *Aparatele luminoase care se folosesc în teatre în momentul de față nu mai pot fi de ajuns. Acțiunea deosebită a luminii asupra spiritului intrând în joc, trebuie căutate efecte de vibrații luminoase, modalități noi de a răspândi luminile în unde, sau în valuri sau ca mitraliere cu săgeți de foc. Gama colorată a aparatelor în folosință acum trebuie revăzută de la un cap la altul. Pentru a produce calități deosebite de tonuri, trebuie reintrodus în lumină un element de subțirime, de densitate, de opacitate cu scopul de a da senzația de cald, frig, mânie, frică etc.*

COSTUMUL: *În ceea ce privește costumul și fără a crede că poate exista un costum de teatru uniform, același pentru toate piesele, se va evita cât mai mult posibil costumul modern, nu dintr-un gust fetișist și superstițios pentru ceea ce e vechi, ci pentru că apare ca absolut evident faptul că anumite costume milenare, cu destinație rituală, deși au fost, la un moment dat, de epocă, păstrează o frumusețe și o aparență revelatoare, datorită apropierii lor de tradițiile care le-au dat naștere.*

SCENA. – SALA: *Noi suprimăm scena și sala care sunt înlocuite de un fel de loc unic, fără pereți nici barieră de vreun fel, și care va deveni teatrul însuși al acțiunii. Se va restabili o comunicare directă între spectator și spectacol, între actor și spectator, prin faptul că spectatorul plasat în mijlocul acțiunii este învăluit și străbătut de ea. Această învăluire provine din însăși configurația sălii.*

Astfel, renunțând la sălile de teatru existente în prezent, vom alege un hangar sau o șură oarecare pe care o vom reconstrui conform procedeelor care au dus la arhitectura anumitor biserici sau a anumitor locuri sacre și temple din Tibetul de Sus.

În interiorul acestor construcții vor domni proporții deosebite în înălțime și în adâncime. Sala va fi închisă de patru ziduri, fără nici un

fel de ornament, iar publicul aşezat în mijlocul sălii undeva, jos, pe scaune mobile care-i vor permite să urmărească spectacolul ce se va petrece în jurul lui. Într-adevăr, absenţa scenei, în sensul obişnuit al cuvântului, va invita acţiunea să se desfăşoare în cele patru colţuri ale sălii. Se vor rezerva locuri speciale pentru actori şi pentru acţiune, în cele patru puncte cardinale ale sălii. Scenele se vor juca în faţa unor fundaluri de ziduri văruite şi destinate să absoarbă lumina. În plus, în înălţime, de jur împrejurul sălii, vor exista galerii, ca în anumite tablouri de Primitivi. Aceste galerii vor permite actorilor, ori de câte ori o va cere acţiunea, să se urmărească dintr-un punct în altul al sălii, iar acţiunii să se desfăşoare la toate nivelele şi în toate sensurile perspectivei în înălţime şi în adâncime. Un ţipăt lansat la un capăt se va putea transmite din gură în gură cu amplificări şi modulări succesive până la celălalt capăt. Acţiunea îşi va desfăşura hora, îşi va extinde traiectoria de la un etaj la altul, de la un punct la altul, paroxisme se vor naşte brusc, se vor aprinde ca nişte incendii, în locuri diferite; iar caracterul de iluzie reală a spectacolului, ca şi dominarea directă şi imediată a acţiunii asupra spectatorului nu vor fi o vorbă în vânt. Căci această împrăştiere a acţiunii pe un spaţiu imens va obliga iluminarea scenei, şi luminile diferite ale unei reprezentaţii să cuprindă atât publicul, cât şi personajele, – iar mai multor acţiuni simultane, mai multor faze ale unei acţiuni identice, în care personajele, agăţate unul de altul ca nişte roiuri, vor suporta toate asalturile situaţiilor, şi asalturile exterioare ale elementelor şi ale furtunii, le vor corespunde mijloace fizice de iluminare, de tunet sau de vânt, ale căror efecte vor fi resimţite de către spectator.

Va fi totuşi rezervat un spaţiu central care, fără a servi propriu-zis de scenă, va trebui să permită acţiunii principale să se concentreze într-un singur punct ori de câte ori va fi nevoie.

OBIECTELE.-MĂŞTILE.-RECUZITA: *Manechine, măşti enorme, obiecte de proporţii neobişnuite vor apărea cu acelaşi rost ca şi imaginile verbale, vor insista asupra laturii concrete a oricărei imagini şi a oricărei expresii, - compensându-se cu faptul că elemente care-şi cer de obicei figurarea obiectivă vor fi voalate sau ascunse.*

DECORUL: *Nu va exista decor. Vor fi de ajuns pentru acest rost personaje hieroglife, costume ritualice, manechine de zece metri înălţime,*

reprezentând barba Regelui Lear în furtună, instrumente muzicale de dimensiuni umane, obiecte cu formă şi destinaţie necunoscută.

ACTUALITATEA: *Dar, se va spune, un teatru atât de îndepărtat de viaţă, de întâmplări, de preocupările actuale... de actualitate şi evenimente, da! De preocupări, în ceea ce au ele profund şi care este apanajul doar al câtorva, nu! Iar povestea lui Rabbi-Simeon, din* Zohar, *care arde ca focul, este actuală ca focul.*

OPERELE: *Nu vom juca piese scrise, ci în jurul unor teme, fapte sau opere cunoscute vom experimenta încercări de punere în scenă directă. Natura şi chiar dispunerea sălii pretind spectacolul şi nu există vreo temă, oricât de complexă, care să ne fie interzisă.*

SPECTACOLUL: *Există o idee de spectacol integral ce trebuie readusă la lumina zilei. Problema este doar să facem spaţiul să vorbească, să-l hrănim şi să-l mobilăm; întocmai ca nişte mine introduse într-un zid de roci netede, ce-ar face să ţâşnească dintr-o dată gheizere şi focuri de artificii.*

ACTORUL: *Actorul este în acelaşi timp un element de primă importanţă, pentru că succesul spectacolului depinde de eficacitatea jocului său, şi un soi de element pasiv şi neutru, de vreme ce îi este refuzată cu stricteţe orice iniţiativă personală. Avem de a face de altfel cu un domeniu în care nu există nici o regulă precisă; iar între actorul căruia i se cere o simplă calitate de suspine şi cel care trebuie să rostească un discurs, folosindu-şi calităţile personale de convingere, nu există decât limita ce deosebeşte un om de un instrument.*

INTERPRETAREA: *Spectacolul va fi cifrat de la un capăt la altul, întocmai ca un limbaj. Astfel, nici o mişcare nu se va face la întâmplare, toate mişcările vor fi supuse unui ritm; şi fiecare personaj fiind tipizat la extrem, gesticulaţia, fizionomia, costumul său vor apărea ca tot atâtea trăsături de lumină.*

CINEMATOGRAFUL: *Unei vizualizări grosolane a ceea ce există, teatrul îi opune prin poezie imagini a ceea ce nu există. De altfel, din punctul de vedere al acţiunii, nu se poate compara o imagine de cinema*

care, oricât de poetică ar fi, este limitată de peliculă. cu o imagine de teatru care se supune tuturor exigențelor vieții.

CRUZIMEA: *Fără un element de cruzime la baza oricărui spectacol, teatrul nu este cu putință. În starea de degenerescență în care ne aflăm, doar prin piele ne va putea pătrunde în spirite metafizica.*

PUBLICUL: *E necesar mai întâi ca acest teatru să existe.*

PROGRAMUL: *Vom pune în scenă, fără să ținem cont de text:*

1. Adaptarea unei opere din epoca lui Shakespeare, perfect conformă stării actuale de tulburare a spiritelor, fie că e vorba de o piesă apocrifă de Shakespeare ca Arden of Feversham, *fie de orice altă piesă din aceeași perioadă.* [3]

2. O piesă de o libertate poetică extremă, scrisă de Léon-Paul Fargue[4].

3. Un fragment din Zohar*: Povestea lui Rabbi-Simeon, ce are violența și forța mereu prezentă a unui incendiu.*

4. Povestea lui Barbă Albastră reconstituită din arhive, și cu o idee nouă asupra erotismului și a cruzimii.

5. Cucerirea Ierusalimului, după Biblie și după Istorie; degajând o culoare sângerie și cu acel sentiment de părăsire și de panică a spiritelor vizibil până și în lumină; iar, pe de altă parte, disputele metafizice ale profeților, cu îngrozitoarea agitație intelectuală creată de ele, a căror consecință se răsfrânge fizic asupra Regelui, Templului, Populației, Evenimentelor.

6. O poveste a Marchizului de Sade[5]*, în care erotismul va fi transpus, înfățișat alegoric și înveșmântat în sensul unei exteriorizări violente a cruzimii și a unei disimulări a restului.*

7. Una sau mai multe melodrame romantice în care neverosimilul va deveni un element activ și complet de poezie.

8. Woyzeck *de Buchner*[6] *din spirit de reacție împotriva principiilor noastre și ca exemplu de ceea ce s-ar putea scoate din punct de vedere scenic dintr-un text precis.*

9. Opere ale teatrului elisabetan care vor fi despuiate de textul lor, și din care nu se va păstra decât costumația de epocă, situațiile, personajele și acțiunea.

SCRISORI DESPRE CRUZIME[1]

PRIMA SCRISOARE

Paris, 13 septembrie 1932

Lui J.P.[2]

Dragă prietene,

Nu-ţi pot face deocamdată asupra Manifestului meu precizări care ar risca să-i înlăture prospeţimea accentului. Tot ce pot face e să-mi comentez provizoriu titlul de Teatru al Cruzimii, încercând să justific alegerea.

Această cruzime nu presupune nici sadism, nici sânge, cel puţin nu în exclusivitate.

Nu cultiv sistematic oroarea. Cuvântul cruzime trebuie să fie luat într-un sens larg, nu în sensul material şi rapace ce-i este dat de obicei. De aceea îmi revendic dreptul de a rupe relaţia cu sensul uzual al limbajului, de a-i distruge o dată pentru totdeauna armătura, de a-i înlătura constrângerile, de a reveni în sfârşit la originile etimologice ale limbii care, prin concepte abstracte, evocă întotdeauna o noţiune concretă.

Se poate imagina cu uşurinţă o cruzime pură, fără sfâşiere carnală. Şi de altfel, filosofic vorbind, ce e cruzimea? Din punctul de vedere al spiritului, cruzime înseamnă rigoare, disciplină şi decizie neclintită, hotărâre ireversibilă, absolută.

Cel mai curent determinism filosofic este, din punctul de vedere al existenţei noastre, una dintre imaginile cruzimii.

Pe nedrept i se conferă cuvântului cruzime un sens de sângeroasă rigoare, de căutare gratuită şi dezinteresată a răului fizic. Ras-ul etiopian care-i duce cu el, pe principii învinşi şi care îi face sclavii lui, nu acţionează dintr-o disperată pasiune a sângelui. Cruzime nu este într-adevăr sinonim cu sânge vărsat, cu trup martirizat, cu duşman crucificat. Această identificare a cruzimii cu torturile este doar un mic aspect al problemei. În exercitarea cruzimii există un fel de determinism superior, la care este supus călăul torturator însuşi şi pe care, la o adică, trebuie silit să-l suporte. Cruzimea înainte de toate este lucidă, e ca un

soi de cârmă rigidă, supunere în fața necesității. Nu există cruzime fără conștiință, fără un fel de conștiință aplicată. Tocmai această conștiință dă culoarea sângelui, nuanța sa crudă exercitării oricărui act de viață, de vreme ce știm cu toții că viața este întotdeauna moartea cuiva.

A DOUA SCRISOARE

Paris, 14 noiembrie 1932[3]

Lui J.P

Dragă prietene,

Cruzimea nu este adăugită gândirii mele; ea a fost acolo dintotdeauna: dar trebuia să devin conștient de existența ei. Folosesc cuvântul cruzime cu sensul de poftă de viață, de ordine cosmică și de necesitate nemiloasă, în sensul gnostic al vârtejului de viață ce înghite tenebrele, în sensul acelei dureri în afara necesității ineluctabile a căreia viața nu s-ar putea desfășura; binele este dorit, e rezultatul unui act, pe când răul e permanent. Când creează, Dumnezeul ascuns ascultă de necesitatea crudă a creației ce i se impune lui însuși și nu poate să nu creeze, să nu accepte deci în centrul vârtejului voit al binelui un sâmbure de rău din ce în ce mai micșorat și consumat. Iar teatrul, în înțelesul de creație continuă, de acțiune magică completă, se supune acestei necesități. O piesă în care n-ar exista această voință, această poftă oarbă de viață, în stare să treacă peste orice, vizibilă în fiecare gest, în fiecare act și în latura transcendentă a acțiunii, ar fi o piesă inutilă și ratată.

A TREIA SCRISOARE

Paris, 16 noiembrie 1932

D-lui R. de R.[4]

Dragă prietene,

Îţi voi mărturisi că nu înţeleg şi nici nu admit obiecţiile ridicate împotriva titlului meu. Căci mi se pare că viaţa însăşi, ca şi creaţia, se definesc doar printr-un fel de rigurozitate, deci de cruzime funciară, care conduce lucrurile spre sfârşitul lor ineluctabil, oricare ar fi preţul.

Efortul e o cruzime, existenţa prin efort este o cruzime. Ieşind din repaus şi desfăşurându-se până la fiinţă, Brahma e copleşit de o suferinţă născătoare de armonice ale bucuriei, poate, dar care, la ultima extremitate a curbei, nu se mai exprimă decât printr-o groaznică fărâmiţare.

În flacăra vieţii, în pofta de viaţă, în impulsul necugetat spre viaţă, există un fel de răutate iniţială: dorinţa lui Eros este o cruzime din moment ce distruge contingenţele; moartea este cruzime, învierea este cruzime, transfigurarea este cruzime, de vreme ce în toate sensurile şi într-o lume circulară şi închisă nu e loc pentru adevărata moarte, iar ascensiunea este o sfâşiere, spaţiul închis se hrăneşte cu vieţi şi fiecare viaţă mai puternică trece prin celelalte, aşadar le înghite într-un masacru ce este o transfigurare şi un bine. În lumea manifestată, metafizic vorbind, răul este legea permanentă, iar binele este un efort şi deja o cruzime adăugată alteia.

A nu înţelege acest lucru înseamnă a nu înţelege nici ideile metafizice. Şi să nu vină nimeni după aceea să-mi spună că titlul meu e mărginit. Cu cruzime prind cheag lucrurile, se formează planurile creatului. Binele este întotdeauna pe faţa exterioară, însă faţa internă este un rău. Un rău ce va fi micşorat odată cu trecerea timpului, dar în clipa supremă în care tot ceea ce a existat va fi pe punctul de a se întoarce în haos.

SCRISORI DESPRE LIMBAJ

PRIMA SCRISOARE

Paris, 15 septembrie 1931

Dlui B.C.[1]

Domnule,

Într-un articol despre punerea în scenă şi teatru faceţi următoarea afirmaţie:" Considerând punerea în scenă o artă autonomă, riscăm să comitem cele mai grave erori",

şi:

"Prezentarea, latura spectaculară a unei opere dramatice nu trebuie să facă pe cavalerul solitar şi să se determine în chip cu totul independent.".

Mai spuneţi că acestea ar fi adevăruri prime.

Aveţi de o mie de ori dreptate să consideraţi punerea în scenă doar ca o artă minoră şi aservită, a cărei originalitate funciară e negată chiar de către cei ce o întrebuinţează cu maximum de independenţă. Atâta timp cât punerea în scenă va rămâne, chiar în spiritul celor mai liberi regizori, un simplu mijloc de prezentare, o manieră auxiliară de a pune în evidenţă operele, un fel de intermediu spectacular, fără semnificaţie proprie, ea va avea o valoare numai atunci când va ajunge să se ascundă în spatele operelor în slujba cărora pretinde că este. Şi aceasta va dura atâta timp cât interesul major al unei opere reprezentate se va afla în textul său, atâta timp cât în teatru – artă a reprezentării –, literatura va preceda reprezentaţia impropriu numită spectacol, cu tot ceea ce această denumire aduce peiorativ, accesoriu, efemer şi exterior.

Iată, mi se pare, ceea ce mai mult ca orice altceva este un adevăr fundamental: faptul că teatrul, artă independentă şi autonomă, este obligat, pentru a reînvia, sau pur şi simplu pentru a trăi, să marcheze clar ceea ce-l deosebeşte de text, de cuvântul pur, de literatură, de toate celelalte mijloace scrise şi fixate.

Am putea foarte bine să continuăm să concepem un teatru bazat pe preponderenţa textului, pe un text din ce în ce mai verbal, difuz şi plictisitor, căruia i s-ar supune estetica scenei.

Dar această concepţie, ce constă în aşezarea personajelor într-un anumit număr de scaune sau fotolii aliniate, în a ne istorisi întâmplări oricât de minunate, nu este poate negarea absolută a teatrului, care nu are de loc nevoie de mişcare pentru a fi ceea ce trebuie să fie, ci mai degrabă pervertirea lui.

Faptul că teatrul a devenit un lucru preponderent psihologic, alchimie intelectuală de sentimente, că summum-ul artei în registru dramatic a sfârşit prin a consta într-un anumit ideal de tăcere şi nemişcare nu e altceva decât pervertirea pe scenă a ideii de concentrare.

Dar această concentrare a jocului, folosită, printre atâtea mijloace de exprimare, de japonezi, de exemplu, nu valorează decât ca un mijloc printre atâtea altele. A face din ea un scop pe scenă înseamnă să te abţii de a folosi scena precum cineva care ar avea piramidele ca să adăpostească cadavrul unui faraon şi, sub pretextul că acel cadavru încape într-o nişă, s-ar mulţumi cu nişa şi ar arunca în aer piramidele.

În acelaşi timp, ar arunca în aer întregul sistem filosofic şi magic pentru care nişa nu e decât punctul de plecare, iar cadavrul – condiţia.

Pe de altă parte, regizorul care se îngrijeşte de decor în detrimentul textului greşeşte, dar, în tot cazul, mai puţin decât criticul care acuză preocuparea lui exclusivă pentru punerea în scenă.

Manifestându-şi grija pentru punerea în scenă, care este într-o piesă de teatru partea cu adevărat şi în chip specific teatrală a spectacolului, regizorul se menţine pe autentica linie a teatrului, care este o problemă de realizare. Dar şi unii şi alţii se joacă cu cuvintele; pentru că, dacă termenul de punere în scenă a dobândit prin folosire un sens depreciativ, o contribuţie a avut şi concepţia noastră europeană asupra teatrului, după care limbajul articulat domină toate celelalte mijloace de reprezentare.

Nu este deloc dovedit că limbajul verbal e cel mai bun posibil. Se pare că pe scenă, care este înainte de toate un spaţiu ce urmează să fie umplut şi un loc în care se întâmplă ceva, limbajul cuvintelor trebuie să cedeze locul limbajului prin semne, al cărui aspect obiectiv are asupra noastră un efect imediat.

Din acest unghi, procesul obiectiv al punerii în scenă recapătă un fel de demnitate intelectuală, datorită retragerii cuvintelor în spatele gesturilor şi faptului că partea plastică şi estetică a teatrului îşi părăseşte caracterul de intermediu decorativ ca să devină, în sens propriu, *un limbaj* direct comunicativ.

Altfel spus, dacă e adevărat că într-o piesă destinată să fie vorbită, regizorul greşeşte când se pierde printre decoruri mai mult sau mai puţin savant luminate, printre jocuri de grupuri, zăbovind asupra unor gesturi ferite, asupra unor efecte s-ar putea spune epidermice, care nu fac decât să supraîncarce textul, atunci, făcând aceasta, el e mult mai aproape de realitatea concretă a teatrului decât autorul, care ar fi putut respecta cartea fără a recurge la scenă, ale cărei necesităţi spaţiale par să-i scape.

Mi s-ar putea obiecta în acest caz înalta valoare dramatică a tuturor marilor tragici, la care pare să domine latura literară sau, în orice caz, vorbită.

La această obiecţie voi răspunde că, dacă ne dovedim astăzi atât de neputincioşi să dăm despre Eschil, Sofocle, Shakespeare o idee demnă de ei, este din pricină că am pierdut probabil sensul fizicii teatrului lor. Nouă ne scapă tocmai aspectul direct uman şi însufleţitor al unei dicţii, al unei gesticulaţii, al unui întreg ritm scenic. Aspect ce ar trebui să aibă tot atâta importanţă, dacă nu şi mai multă, ca admirabila disecţie vorbită a psihologiei eroilor lor.

Datorită acestui aspect, prin intermediul acestei gesticulaţii precise ce se schimbă odată cu timpurile şi actualizează sentimentele, avem posibilitatea să regăsim profunda umanitate a teatrului lor.

Dar dacă ar fi aşa şi dacă această fizică ar exista cu adevărat, eu aş continua să afirm că nici unul dintre marii tragici nu este teatrul însuşi, care e o problemă de materializare scenică şi nu trăieşte decât prin materializare. Cine vrea, n-are decât să spună că teatrul este o artă inferioară, – rămâne de văzut! – însă teatrul rezidă într-un anumit mod de a mobila şi de a însufleţi atmosfera scenei, printr-o înfruntare într-un punct dat a sentimentelor, a senzaţiilor omeneşti ce creează situaţii suspendate, dar exprimate prin gesturi concrete.

Mai mult decât atât, aceste gesturi concrete trebuie să fie de o eficacitate destul de mare, pentru a face să se uite până şi nevoia limbajului vorbit. Or, dacă limbajul vorbit există, el nu trebuie să fie decât un mijloc de revitalizare, o legătură cu spaţiul animat; iar cimentul gesturilor trebuie să ajungă, cu multă eficacitate umană, până la valoarea unei veritabile abstracţiuni.

Într-un cuvânt, teatrul trebuie să devină un fel de demonstraţie experimentală a identităţii profunde a concretului şi a abstractului.

Căci pe lângă cultura prin cuvinte, mai există şi cultura prin gesturi. În lume există alte limbaje, pe lângă limbajul nostru occidental care a

optat pentru despuierea, pentru secătuirea ideilor, şi în care ideile ne sunt prezentate în stare inertă, fără a pune în funcţie, în trecere, un întreg sistem de analogii naturale ca în limbajele orientale.

E drept ca teatrul să rămână cel mai eficace loc de trecere şi cel mai activ, al acestor imense răsturnări analogice, în care ideile sunt oprite în zbor, într-un punct nedeterminat al transmutării lor în abstract.

Nu poate exista un teatru complet care să nu ţină seamă de aceste transformări cartilaginoase de idei; care să nu adauge unor sentimente cunoscute şi gata făcute expresia unor stări de spirit aparţinând domeniului semiconştientului şi pe care sugestiile gesturilor le vor exprima întotdeauna mai exact decât determinările precise şi localizate ale cuvintelor.

Într-un cuvânt, se pare că cea mai înaltă idee ce există asupra teatrului e cea care ne împacă filosofic cu Devenirea, care ne sugerează, prin intermediul a tot felul de situaţii obiective, ideea fugară a trecerii şi a transmutării ideilor în lucruri, într-o măsură mai mare decât cele ale transformării şi ale ciocnirii sentimentelor în cuvinte.

Se pare, de asemenea, iar teatrul a apărut dintr-o voinţă asemănătoare, că nu trebuie să-l lase pe individ şi poftele lui să intervină, decât în măsura şi din perspectiva întâlnirii în chip magnetic cu destinul său. Nu ca să i se supună, ci să se măsoare cu el.

A DOUA SCRISOARE

Paris, 28 septembrie 1932

Lui J.P.[2]

Dragă prietene,

Nu cred că îţi vei menţine obiecţiile şi după lectura Manifestului meu, căci asta ar însemna ori că nu l-ai citit, ori că l-ai citit neatent. Spectacolele mele nu vor avea nimic de-a face cu improvizaţiile lui Copeau. Oricât de adânc pătrund în concret, în afară, chiar dacă se instalează ferm în natura înconjurătoare şi nu în încăperile strâmte ale creierului, acestea nu sunt abandonate capriciului inspiraţiei inculte şi necugetate a actorului; mai cu seamă a actorului modern care, ieşind din text, se aruncă

şi nu mai ştie nimic. Nici nu mi-ar trece prin cap să las la voia întâmplării soarta spectacolelor mele şi a teatrului. Zău aşa.

Iată ce se va petrece în realitate. E vorba nici mai mult nici mai puţin decât de a schimba punctul de plecare al creaţiei artistice şi de a răsturna legile obişnuite ale teatrului. Este vorba de a înlocui limbajul articulat cu un limbaj diferit ca natură, ale cărui posibilităţi expresive vor echivala cu limbajul cuvintelor, dar care-şi va avea originea într-un punct şi mai ascuns, şi mai îndepărtat al gândirii.

Gramatica acestui nou limbaj n-a fost găsită încă. Gestul îi este materie şi cap; alfa şi omega dacă vrem. El pleacă mai mult de la NECESITATEA vorbirii decât de la vorbirea deja formată. Dar, descoperind un impas în vorbire, se întoarce spontan la gest. Atinge în treacăt câteva din legile expresiei materiale umane. Se afundă în necesitate. Reface poetic drumul care a dus la crearea limbajului. Însă cu o conştiinţă multiplicată a lumilor răscolite prin limbajul cuvântului şi pe care le readuce la viaţă sub toate aspectele lor. Aduce la zi raporturile incluse şi fixate în stratificările silabei omeneşti şi pe care aceasta din urmă, închizându-se peste ele, le-a ucis. Toate operaţiile prin care a trecut cuvântul pentru a semnifica acest Aprinzător de incendii de care Focul-Tată ne păzeşte parcă, cu un scut, şi devine aici, sub înfăţişarea lui Jupiter, contracţiunea latină a grecului Zeus-Pater, toate aceste operaţii deci, prin strigăte, onomatopee, semne, atitudini şi modulaţii nervoase încete, abundente şi pasionate, plan cu plan şi noţiune cu noţiune el le reface. Căci eu stabilesc în principiu că vorbele nu înseamnă totul şi că prin natura şi din cauza caracterului lor determinat, fixat odată pentru totdeauna, ele opresc şi paralizează gândirea, în loc să-i permită şi să-i favorizeze dezvoltarea. Iar prin dezvoltare înţeleg adevărate calităţi concrete, întinse, când ne aflăm într-o lume concretă şi întinsă. Acest limbaj ţinteşte deci să strângă şi să folosească întinderea, adică spaţiul şi, folosindu-l, să-l facă să vorbească: consider obiectele, lucrurile din această întindere ca nişte imagini, ca nişte cuvinte pe care le asamblez şi le fac să-şi răspundă reciproc conform legilor simbolismului şi analogiilor vii. Legi veşnice, ce sunt acelea ale oricărei poezii şi ale oricărui limbaj viabil; şi printre altele, cele ale ideogramelor Chinei şi ale vechilor hieroglife egiptene. Deci, departe de a restrânge posibilităţile teatrului şi ale limbajului, sub pretext că nu voi juca piese scrise, eu extind limbajul scenei, îi multiplic posibilităţile.

Adaug limbajului vorbit un alt limbaj şi încerc să redau vechea lui eficacitate magică, o eficacitate ce subjugă, integrală, limbajului vorbei, ale cărui misterioase posibilităţi au fost uitate. Când spun că nu voi juca nici o piesă scrisă, vreau să spun că nu voi juca nici o piesă bazată pe scriitură şi vorbă, că va exista în spectacolele pe care le voi pune în scenă o parte fizică preponderentă ce nu s-ar putea fixa nici scrie în limbajul obişnuit al cuvintelor; şi că însăşi partea vorbită şi scrisă va fi astfel într-un sens nou.

Teatrul, invers faţă de ceea ce se practică aici, aici adică în Europa, sau, mai bine, în Occident, nu se va mai baza pe dialog, iar dialogul însuşi, atât cât va mai rămâne din el, nu va fi redactat, fixat a priori, ci pe scenă; va fi făcut pe scenă, creat pe scenă, în corelaţie cu celălalt limbaj, şi cu necesităţile lui, al atitudinilor, semnelor, mişcărilor şi obiectelor. Însă toate aceste tatonări obiective, producându-se în însăşi materia în care Vorbirea va apare ca o necesitate, ca rezultatul unei serii de comprimări, de ciocniri, de frecuşuri scenice, de evoluţii de toate felurile - (astfel teatrul va redeveni o operaţie autentică vie, va păstra acel soi de palpitaţie emotivă fără de care arta este gratuită) - , toate aceste tatonări, cercetări, şocuri, vor duce totuşi la o operă, la o compoziţie *înscrisă*, fixată în cele mai mici detalii şi notată cu ajutorul unor mijloace de notare noi. Compunerea, crearea, în loc să aibă loc în mintea autorului, vor avea loc în natura însăşi, în spaţiul real, iar rezultatul definitiv va rămâne la fel de riguros şi determinat ca şi cel al oricărei opere scrise, cu o imensă bogăţie obiectivă în plus.

P.S. – Ceea ce aparţine punerii în scenă trebuie reluat de autor, iar ceea ce aparţine autorului trebuie de asemenea redat autorului, devenit însă şi el regizor, în aşa fel încât să se pună capăt acestei absurde dualităţi existente între regizor şi autor.

Un autor care nu marchează direct materia scenică, nu evoluează pe scenă orientându-se şi supunând spectacolul forţei acestei orientări, şi-a trădat în realitate misiunea. Şi este drept ca actorul să-l înlocuiască. Dar cu atât mai rău, atunci, pentru teatru, care nu are decât de suferit din această uzurpare.

Timpul teatral, care se sprijină pe suflu, uneori se precipită, într-o voinţă de expiraţie majoră, alteori se retrage şi se micşorează într-o

inspirație feminină și prelungită. Un gest întrerupt provoacă o viermuială îndrăcită și multiplă, iar acest gest poartă în sine magia a ceea ce evocă.

Dar dacă ne face plăcere să oferim sugestii privitoare la viața energică și însuflețită a teatrului, nu ne-am încumeta să-i fixăm legile.

Desigur, suflul uman are principii ce se bazează toate pe nenumăratele combinații ale ternarelor cabalistice. Există șase ternare principale, însă nenumărate combinații de ternare, din moment ce tot ce e viață a ieșit din ele. Iar teatrul este tocmai locul unde este reprodusă liber această respirație magică. Dacă fixarea unui gest major impune în jurul lui o respirație precipitată și multiplă, această respirație însăși, îngroșată, poate veni să-și rostogolească undele, cu încetineală, în jurul unui gest fix. Există principii abstracte, însă nu o lege concretă și plastică; singura lege este energia poetică ce merge de la tăcerea sugrumată la pictura precipitată a unui spasm, și de la vorba individuală *mezzo voce* la furtuna apăsătoare și amplă a unui cor reunit încet.

Însă important este să se creeze etape, perspective de la un limbaj la celălalt. Secretul teatrului în spațiu este disonanța, decalajul timbrelor și dezlănțuirea dialectică a expresiei.

Cel ce are o idee despre ce înseamnă un limbaj, va ști să ne înțeleagă. Numai pentru el scriem. Facem, pe de altă parte, câteva precizări suplimentare ce completează primul Manifest al Teatrului Cruzimii.

Esențialul în întregime fiind spus în primul Manifest, cel de al doilea nu are în vedere decât precizarea unor puncte. El dă o definiție a Cruzimii ce poate fi utilizată și propune o descriere a spațiului scenic. Se va vedea mai apoi cum îl folosim.

A TREIA SCRISOARE

Paris, 9 noiembrie 1932

Lui J.P.[2]

Dragă prietene,

Obiecţiunile ce vi s-au adus şi mi-au fost aduse la Manifestul Teatrului Cruzimii privesc, unele, cruzimea, despre care nu se vede prea bine ce rol joacă în teatrul meu, cel puţin ca element esenţial, determinant; celelalte se referă la teatru, aşa cum îl concep eu.

În ce priveşte prima obiecţiune, dau dreptate celor ce mi-o fac, nu referitor la cruzime, nici la teatru, ci referitor la locul pe care-l ocupă în teatrul meu această cruzime. Ar fi trebuit să precizez modul foarte special în care folosesc acest cuvânt şi să spun că-l folosesc nu într-un sens episodic, accesoriu, dintr-o pornire sadică sau perversiune a spiritului, din dragoste pentru sentimente aparte şi pentru atitudini nesănătoase, deci nicidecum într-un sens circumstanţial; nu este deloc vorba de cruzimea viciu, de cruzimea îmbobocire de pofte perverse exprimându-se prin gesturi sângeroase, asemeni excrescenţelor bolnăvicioase pe o carne deja contaminată; ci, din contră, de un sentiment detaşat şi pur, de o adevărată mişcare a spiritului, ce ar imita gestul vieţii înseşi; şi în ideea că viaţa, metafizic vorbind, şi pentru că admite întinderea, grosimea, îngreunarea şi materia, admite, prin consecinţă directă, răul şi tot ce este inerent răului, spaţiului, întinderii şi materiei. Toate acestea, ducând la conştiinţă şi chin, şi la conştiinţa în chinuire. Şi indiferent ce rigoare oarbă aduc cu ele aceste contingenţe, viaţa nu poate să nu se manifeste, altfel n-ar mai fi viaţă; însă această rigoare, şi această viaţă care păşeşte dincolo şi se perfecţionează prin tortură şi prin călcarea în picioare a tot ce există, acest sentiment necruţător şi pur, aceasta este cruzimea.

Am spus deci „cruzime“ cum aş fi spus „viaţă““ sau cum aş fi spus „necesitate“, pentru că vreau mai ales să arăt că pentru mine teatrul este act şi emanaţie veşnică, că nu există nimic imobil în el, că îl asimilez unui act adevărat, deci viu, deci magic.

Şi caut, tehnic şi practic, toate mijloacele pentru a apropia teatrul de ideea superioară, şi poate excesivă, în orice caz vie şi violentă, pe care mi-o fac despre el.

În ce priveşte redactarea însăşi a Manifestului, recunosc că e abruptă şi în mare parte nereuşită.

Stabilesc principii riguroase, neaşteptate, cu aspect rebarbativ şi teribil, şi în clipa în care lumea se aşteaptă să mă vadă justificându-le, trec la principiul următor.

Pentru a mărturisi tot, dialectica acestui Manifest este slabă. Sar fără a face trecerea de la o idee la alta. Nici o necesitate interioară nu justifică ordinea adoptată.

În ce priveşte ultima obiecţiune, eu pretind că regizorul, devenit un fel de demiurg şi avînd în cap ideea de puritate necruţătoare, de reuşită cu orice preţ, dacă vrea să fie cu adevărat regizor, deci om al materiei şi al obiectelor, trebuie să cultive în domeniul fizic o căutare a mişcării intense, a gestului patetic şi precis, echivalent pe plan psihologic cu rigoarea morală cea mai absolută şi cea mai întreagă, iar pe plan cosmic cu dezlănţuirea anumitor forţe oarbe, ce pun în mişcare ceea ce trebuie să pună în mişcare şi zdrobesc şi ard în trecere ceea ce trebuie să zdrobească şi să ardă.

Iată dar concluzia generală.

Teatrul nu mai este o artă; sau este o artă inutilă. Este punct cu punct conform cu ideea occidentală despre artă. Suntem sătui de sentimente decorative şi deşarte, de activităţi fără scop, sortite numai şi numai distracţiei şi pitorescului; vrem un teatru care să acţioneze, dar pe un plan ce trebuie, tocmai, definit.

Avem nevoie de acţiune adevărată, dar fără consecinţă practică. Acţiunea teatrului nu se desfăşoară pe plan social. Şi mai puţin încă pe plan moral şi psihologic.

Se vede din acest fapt că problema nu este simplă; dar ni se va da cel puţin dreptate că, oricât de haotic, de nepătruns şi de rebarbativ ar fi Manifestul nostru, nu eludează problema veritabilă; ci din contră o atacă pieptiş, ceea ce n-a îndrăznit să facă de multă vreme nici un om de teatru. Nimeni până acum nu s-a legat de însuşi principiul teatrului, care este metafizic; şi dacă există atât de puţine piese de teatru valabile, aceasta nu e din lipsă de talent sau de autori.

Lăsând la o parte problema talentului, în teatrul european există o formidabilă eroare de principiu; iar această eroare este legată de un întreg şir de lucruri, în care lipsa de talent apare ca o consecinţă şi nu ca un simplu accident.

Dacă epoca noastră se îndepărtează de teatru şi se dezinteresează de el, e pentru că teatrul a încetat să o reprezinte. Ea nu mai aşteaptă ca acesta să-i ofere Mituri pe care s-ar putea sprijini.

Trăim o epocă unică probabil în istoria lumii, în care lumea trecută prin sită îşi vede dărâmându-se vechile valori. Viaţa calcinată se dizolvă la bază. Şi aceasta se traduce pe plan moral sau social printr-o monstruoasă dezlănţuire de pofte, o eliberare a celor mai josnice instincte, un trosnet de vieţi arse ce se expun prematur la flacără.

Ceea ce este interesant în evenimentele actuale nu sunt evenimentele înseşi, ci această stare de fierbere morală în care ele împing spiritele; acest grad de tensiune extremă. Este starea de haos conştient în care ele nu încetează să ne scufunde.

Iar tot ce clatină spiritul fără să-l facă să-şi piardă echilibrul este pentru teatru un mijloc patetic de a traduce palpitaţia înnăscută a vieţii.

Ei bine, teatrul a întors spatele acestei actualităţi patetice şi mitice: şi publicul întoarce pe bună dreptate spatele unui teatru care ignoră până într-atât actualitatea.

I se poate deci reproşa teatrului, aşa cum e practicat, o teribilă lipsă de imaginaţie. Teatrul trebuie să devină egalul vieţii, nu al vieţii individuale, al acestui aspect individual al vieţii în care triumfă CARACTERELE, ci al unui fel de viaţă eliberată ce mătură individualitatea umană şi în care omul nu mai este decât o răsfrângere. Crearea Miturilor, iată adevăratul obiect al teatrului, traducerea vieţii sub aspectul ei universal, imens, şi extragerea din această viaţă a unor imagini în care ne-ar place să ne regăsim.

Şi să ajungem, făcând aceasta, la un soi de asemănare generală şi atât de puternică încât să-şi producă instantaneu efectul.

Să ne elibereze, pe noi, într-un Mit în care a fost sacrificată mica noastră individualitate umană, asemeni unor Personaje sosite din Trecut, cu forţe regăsite în Trecut.

A PATRA SCRISOARE

Paris, 28 mai 1933

Lui J.P.[2]

Dragă prietene,

N-am spus că vreau să acționez direct asupra epocii; am spus că teatrul pe care vreau să-l fac presupune, pentru a fi posibil, pentru a fi acceptat de epocă, o altă formă de civilizație.

Fără însă a reprezenta epoca sa, poate îndemna la această transformare profundă a ideilor, moravurilor, credințelor, principiilor, pe care se sprijină spiritul vremii. Aceasta nu mă împiedică în nici un caz să fac ceea ce vreau să fac și s-o fac riguros. Voi face ceea ce am visat, sau nu voi face nimic.

Cât despre problema spectacolului, mi-e imposibil să fac precizări suplimentare. Și aceasta din două motive:

1. Primul e că, măcar o dată, ceea ce vreau să fac este mai ușor de făcut decât de spus.

2. Al doilea e că nu vreau să risc să fiu plagiat, cum mi s-a întâmplat de mai multe ori.

Pentru mine, nimeni nu are dreptul să se considere autor, adică creator, în afara celui căruia îi revine mânuirea directă a scenei. Exact în acest loc se află punctul vulnerabil al teatrului, așa cum e considerat, nu numai în Franța, ci și în Europa și chiar în tot Occidentul: teatrul occidental nu recunoaște ca limbaj, nu atribuie facultățile și virtuțile unui limbaj, nu îngăduie să se numească limbaj, cu acel soi de demnitate intelectuală ce se atribuie în general acestui cuvînt, decât limbajul articulat, articulat gramatical, adică limbajul vorbei, și anume al vorbei scrise, al vorbei care, rostite sau trecute sub tăcere, nu are valoare decât dacă este pusă pe hârtie.

În teatrul așa cum îl concepem aici, textul este totul. Este înțeles și definitiv admis, și a trecut în moravuri și în spirit, are rang de valoare spirituală faptul că limbajul verbal este limbajul major. Or, trebuie să recunoaștem, fie și din punctul de vedere al Occidentului, că vorbirea s-a osificat, iar toate cuvintele au înghețat și s-au înfundat în propria lor semnificație, într-o terminologie schematică și restrânsă. Pentru teatru,

aşa cum e practicat aici, un cuvânt scris are tot atâta valoare ca acelaşi cuvânt rostit. Ceea ce-i face pe unii amatori de teatru să spună că o piesă citită trezeşte nişte bucurii de o precizie diferită, mari într-un alt chip decât aceeaşi piesă reprezentată. Tot ce se referă la rostirea specială a unui cuvânt, la vibraţia pe care o poate răspândi în spaţiu le scapă, la fel ca tot ce, din această cauză, el e în stare să adauge gândirii. Un cuvânt astfel auzit nu are decât o valoare discursivă, adică de elucidare. Nu exagerăm dacă susţinem că, în acest caz, având o terminologie clară bine închegată, cuvântul este menit să împiedice gândirea, o împresoară dar o termină; în cele din urmă, el nu este decât o ajungere la capăt.

Nu degeaba, se poate vedea, poezia s-a retras din teatru. Nu este o întâmplare că orice poet dramatic a încetat de atâta vreme să se manifeste. Limbajul verbal îşi are legile sale. Prea ne-am obişnuit, mai ales aici, în Franţa, de patru sute de ani şi mai bine să dăm cuvintelor în teatru numai un sens enunţiativ. Prea mult am învârtit acţiunea în jurul temelor psihologice, ale căror combinaţii esenţiale nu sunt nenumărate, departe de aşa ceva. Teatrul s-a obişnuit prea mult cu lipsa de curiozitate şi, mai ales, de imaginaţie.

Teatrul, ca şi cuvântul, are nevoie să se bucure de libertate.

Această încăpăţânare de a pune personajele să dialogheze despre sentimente, pasiuni, pofte şi impulsuri de ordin strict psihologic, în care un cuvânt ţine locul mai multor mimici, de vreme ce suntem în domeniul preciziei, această încăpăţînare, deci, este motivul pentru care teatrul şi-a pierdut adevărata raţiune de a fi şi pentru care am ajuns să dorim o tăcere deplină în care să putem asculta mai bine viaţa. Psihologia occidentală se exprimă prin dialog; iar obsesia cuvântului clar cu semnificaţie totală duce la secătuirea cuvintelor.

Teatrul oriental a ştiut să păstreze cuvintelor o anumită valoare expansivă, întrucât în cuvânt sensul clar nu înseamnă totul, ci muzica rostirii lui, ce se adresează în mod direct inconştientului. Astfel, în teatrul oriental nu există limbaj verbal, ci un limbaj al gesturilor, atitudinilor, semnelor care, din punctul de vedere al gândirii în acţiune, are tot atâta valoare expansivă şi revelatoare ca şi celălalt. Şi tot astfel, în Orient, limbajul semnelor este pus deasupra celuilalt, atribuindu-i-se puteri magice imediate. El este chemat să se adreseze nu doar spiritului, ci şi simţurilor şi, prin intermediul lor, să atingă zone mai bogate şi fecunde ale sensibilităţii în plină acţiune.

Dacă autorul este cel care dispune de limbajul cuvintelor, iar regizorul sclavul acestuia, aceasta este simplă chestiune de cuvinte. După sensul atribuit în general termenului de regizor, apare o confuzie izvorâtă din faptul că, pentru noi, acesta nu e decât un artizan, un adaptator, un fel de traducător veşnic menit să transpună dintr-un limbaj în altul o operă dramatică; această concluzie nu va fi posibilă, iar regizorul nu va fi constrâns să ocupe o poziţie ştearsă în faţa autorului decât atâta timp cât va fi rămâne subînţeles că limabjul verbal este superior celorlalte şi că teatrul nu admite altul.

Dar de îndată ce revenim, oricât de puţin, la izvoarele respiratorii, plastice, active ale limbajului, de îndată ce legăm cuvintele de mişcările fizice care le-au dat naştere, iar latura logică şi discursivă a vorbirii dispare sub latura ei fizică şi afectivă, cu alte cuvinte de îndată ce, în loc să fie luate numai prin ceea ce vor să spună din punct de vedere gramatical, cuvintele sunt înţelese sub unghiul lor sonor, sunt percepute ca nişte mişcări, şi de îndată ce aceste mişcări sunt asimilate, ele înseşi, altor mişcări directe şi simple cum avem în toate împrejurările vieţii şi cum, pe scenă, actorii nu au niciodată îndeajuns, iată că limbajul literaturii se recompune, devine viu; şi alături de aceasta, ca în pânzele anumitor vechi pictori, obiectele încep ele înseşi să vorbească. În loc să servească numai ca decor, lumina dobândeşte aparenţele unui adevărat limbaj, iar obiectele de pe scenă se ordonează şi îşi arată chipul, zumzăind de semnificaţie. Regizorul dispune după placul său de acest limbaj imediat şi fizic. Iată că s-a ivit ocazia să creeze într-un fel de autonomie completă.

Ar fi totuşi ciudat ca, într-un domeniu mai asemănător vieţii decât celălalt, stăpânul acestui domeniu, adică regizorul, să fie nevoit la tot pasul să recunoască superioritatea autorului care, prin esenţă, lucrează în abstract, adică pe hârtie. Chiar dacă limbajul gesturilor, care egalează şi depăşeşte limbajul cuvintelor, n-ar aparţine punerii în scenă, orice punere în scenă mută ar trebui să rivalizeze, prin mişcare, personaje multiple, lumini, decoruri, cu tot ce este mai profund, în picturi ca, de pildă, *Fiicele lui Lot*, de Lucas din Leyda, ca unele *Sabaturi* ale lui Goya, *Învieri* şi *Transfigurări* ale lui El Greco, ca *Ispitirea Sfântului Anton* de Hieronymus Bosch şi ca tulburătoarea şi misterioasa *Dulle Griet* a lui Breugel cel Bătrân, unde o lumină torenţială şi roşie, deşi localizată în anumite puncte ale pânzei, pare să izvorască din toate părţile şi, prin nu

ştiu ce procedeu tehnic, să blocheze la un metru de pânză ochiul stupefiat al privitorului. Şi din toate părţile, viermuieşte în ea teatrul. O agitaţie vitală fixată de o geană de lumină albă, se izbeşte dintr-o dată cu putere de străfundurile nenumite. Un zgomot livid şi scrâşnitor se ridică din această orgie de larve, în care vânătăile pielii omeneşti nu au niciodată aceeaşi culoare. Adevărata viaţă este mişcătoare şi albă; viaţa ascunsă e palidă şi nemişcată, având toate atitudinile posibile ale unei nenumărate imobilităţi. E un teatru mut, ce vorbeşte însă mai mult decât dacă ar fi primit un limbaj ca să se exprime. Toate aceste picturi au un dublu sens şi, pe lângă latura strict picturală, ele cuprind o învăţătură şi dezvăluie aspecte misterioase ori înfricoşătoare ale naturii şi ale spiritului.

Din fericire pentru teatru, punerea în scenă înseamnă mult mai mult. Deoarece, în afara unei reprezentări cu mijloace materiale şi solide, regia pură conţine, datorită unor gesturi, jocuri de fizionomie şi atitudini mobile, printr-o întrebuinţare concretă a muzicii, tot ce conţine vorba şi, în plus, ea dispune şi de cuvânt. Repetări ritmice de silabe, modulări neobişnuite al vocii, care învăluie sensul precis al cuvintelor, precipită mai abundent imaginile în creier, graţie unei stări mai mult sau mai puţin halucinatorii şi impun sensibilităţii şi spiritului o modalitate de alterare organică ce contribuie la a înlătura din poezia scrisă gratuitatea care o caracterizează în mod obişnuit. În jurul acestei gratuităţi se adună toată problema teatrului.

TEATRUL CRUZIMII[1]

(Al doilea manifest)

Mai mult sau mai puţin mărturisită, conştientă sau inconştientă, starea poetică, stare transcendentă de viaţă, este în fond acelaşi lucru pe care publicul îl caută în dragoste, în crimă, droguri, război sau revoltă.

Teatrul Cruzimii a fost creat cu scopul de a reinvesti teatrul cu noţiunea unei vieţi pasionate şi convulsive; în acest sens de rigoare violentă, de extremă condensare a elementelor scenice, trebuie înţeleasă cruzimea pe care vrea el să se sprijine.

Această cruzime, din când în când sângeroasă, la nevoie, dar nu sistematic, se confundă deci cu noţiunea unei purităţi morale aride, căreia nu-i este teamă să plătească vieţii tributul cerut.

1. DIN PUNCTUL DE VEDERE AL FONDULUI

adică al subiectelor şi al temelor tratate:

Teatrul Cruzimii va alege subiecte şi teme în ton cu agitaţia şi neliniştea caracteristice epocii noastre.

El nu mai are intenţia să lase la dispoziţia cinematografului grija de a degaja Miturile omului şi ale vieţii moderne. Dar o va face în maniera sa proprie, adică în opoziţie cu alunecarea economică, utilitară şi tehnică a lumii, va reintroduce în circuitul modei marile preocupări şi marile pasiuni esenţiale pe care teatrul modern le-a ascuns sub poleiala omului fals civilizat.

Aceste teme vor fi cosmice, universale, interpretate după textele cele mai antice, inspirate de vechile cosmogonii: mexicană, hindusă, iudaică, iraniană etc.

Renunţând la omul psihologic, cu un caracter şi cu sentimente bine delimitate, se va adresa omului total, nu omului social, supus legilor şi deformat de religii şi precepte.

El va strecura în om nu numai faţa, ci şi reversul spiritului; realitatea imaginaţiei şi a viselor va apărea pe picior de egalitate cu viaţa.

Mai mult, marile răsturnări sociale, conflictele dintre popoare şi dintre rase, forţele naturii, intervenţia hazardului, magnetismul fatalităţii se vor manifesta fie indirect, sub influenţa agitaţiei şi a gesturilor unor personaje mărite la dimensiunea de zei, eroi sau monştri, cu dimensiuni mitice, fie direct, sub forma unor manifestări materiale obţinute prin mijloace ştiinţifice noi.

Aceşti zei sau eroi, aceşti monştri, aceste forţe naturale şi cosmice vor fi interpretate după imaginile celor mai vechi texte sacre şi ale vechilor cosmogonii.

2. DIN PUNCTUL DE VEDERE AL FORMEI

În afară de aceasta, necesitatea pentru teatru de a se scufunda din nou în izvoarele unei poezii etern pasionante şi sensibile pentru grupurile cele mai îndepărtate şi cele mai distrate din public fiind realizată graţie întoarcerii la vechile Mituri primitive, vom pretinde regiei, şi nu textului, grija de a materializa, şi mai ales de *a actualiza* aceste vechi conflicte, aceste teme, adică, vor fi transportate direct asupra teatrului şi vor fi transformate în mişcări, în expresii şi în gesturi înainte de a fi turnate în cuvinte.

În acest fel, vom renunţa la superstiţia teatrală a textului şi la dictatura scriitorului.

Ne vom întoarce astfel la străvechiul spectacol popular, tradus şi simţit direct de către spirit, în afara deformărilor limbajului şi a obstacolului vorbirii şi al cuvintelor.

Ne propunem să clădim teatrul în primul rând pe spectacol, iar în spectacol vom introduce o noţiune nouă de spaţiu, folosit pe toate planurile posibile şi din toate gradele de perspectivă, în adâncime şi înălţime; acestei noţiuni alăturându-i-se o idee specială despre teatru, adăugată celei despre mişcare;

Într-un timp dat, celui mai mare număr de mişcări posibile îi vom adăuga cel mai mare număr de imagini fizice şi de semnificaţii posibile legate de aceste mişcări.

Imaginile şi mişcările folosite nu vor fi prezente doar pentru plăcerea exterioară a ochilor sau urechii, ci pentru aceea mai secretă şi mai profitabilă a spiritului.

Spaţiul teatral va fi întrebuinţat în acest fel nu numai în dimensiunile şi volumul său ci, dacă ne putem exprima astfel, *în dedesubturile sale*.

Încălecarea imaginilor şi a mişcărilor va duce printr-un complot al obiectelor, tăcerilor, strigătelor şi ritmurilor, la înfiriparea unui adevărat limbaj fizic pe bază de semne, şi nu de cuvinte.

Căci trebuie să înţelegem că, în această cantitate de mişcări şi imagini, luate într-un interval de timp dat, vom lăsa atât liniştea, cât şi ritmul, să intervină, dar şi o anumită vibraţie, o agitaţie materială, alcătuită din obiecte şi gesturi făcute cu adevărat şi întrebuinţate cu adevărat. Putem spune că spiritul celor mai antice hieroglife va prezida creaţia acestui limbaj teatral pur.

Orice public popular a fost întotdeauna lacom de expresii directe şi de imagini; iar vorbirea articulată, expresiile verbale explicite vor interveni în toate episoadele clare şi complet elucidate ale acţiunii, în episoadele în care viaţa se odihneşte şi intervine conştiinţa.

Dar, alături de acest sens logic, cuvintele vor fi luate în sens incantatoriu, într-adevăr magic pentru forma lor şi emanaţiile sensibile, şi nu doar pentru sensul lor.

Apariţiile acestea ale unor monştri în carne şi oase, aceste orgii de eroi şi de zei, manifestările plastice de forţe, intervenţiile explozive ale unei poezii şi ale unui umor însărcinate să dezorganizeze şi să pulverizeze aparenţele după principiul anarhic, analogic al oricărei poezii autentice, nu vor intra în stăpânirea adevăratei lor magii decât într-o atmosferă de sugestie hipnotică în care spiritul e sensibilizat datorită unei presiuni directe asupra simţurilor.

Dacă, în teatrul digestiv din zilele noastre, nervii, adică o anumită sensibilitate fiziologică, sunt cu bună ştiinţă neglijaţi, lăsaţi în voia anarhiei individuale a spectatorului, Teatrul Cruzimii e hotărât să revină la vechile mijloace verificate şi magice de a capta sensibilitatea.

Aceste mijloace, ce constau în intensităţi de culoare, de lumini ori sunete, ce folosesc vibraţia, trepidaţia, repetiţia, fie a unui ritm muzical, fie a unei fraze rostite, ce introduc tonalitatea sau învăluirea comunicativă a luminilor, nu-şi pot obţine efectul deplin decât prin folosirea *disonanţelor*.

În loc să reducem însă aceste disonanţe la dominaţia unui singur sens, noi le vom face să se încalece de la un sens la altul, de la o culoare la un

sunet, de la un cuvânt la o lumină, de la o trepidaţie gestică la o tonalitate plană a sunetelor etc.

Având această alcătuire, această construcţie, spectacolul se va întinde, prin suprimarea scenei, în sala întreagă a teatrului şi, pornind de la sol, se va ridica pe nişte pasarele uşoare, de-a lungul pereţilor, îl va înveli fizic pe spectator, îl va menţine într-o baie constantă de lumină, imagini, mişcări şi zgomote. Decorul va fi constituit chiar din personaje, ajunse la dimensiunea unor manechine gigantice, din peisaje de lumini mişcătoare jucându-se pe măşti şi obiecte, în continuă deplasare.

Aşa cum în spaţiul fizic nu va exista răgaz şi nici vreun loc neocupat, nici în spiritul sau în sensibilitatea spectatorului nu va exista răgaz nici loc gol. Adică între viaţă şi teatru nu se va mai găsi nici o tăietură netă, nici o soluţie de continuitate. Cine a văzut turnându-se cea mai scurtă scenă de film va înţelege exact ce vrem să spunem.

Am dori să avem la dispoziţie, pentru un spectacol de teatru, aceleaşi mijloace materiale care, în ce priveşte luminile, figuraţia, bogăţii de tot soiul, sunt irosite zilnic pentru nişte benzi ce sortesc pieirii tot ce este activ şi magic într-o astfel de desfăşurare.

*

Primul spectacol al Teatrului Cruzimii se va intitula:

CUCERIREA MEXICULUI[2]

Nu va aduce pe scenă oameni, ci evenimente. Oamenii îşi vor găsi şi ei locul, cu psihologia şi pasiunile lor, dar în postura de emanaţie a anumitor forţe şi sub unghiul evenimentelor şi al fatalităţii istorice în care şi-au jucat rolul.

Acest subiect a fost ales:

1. Pentru actualitatea sa şi pentru toate aluziile pe care le îngăduie la adresa unor probleme de interes vital pentru Europa şi pentru întreaga lume.

Din punct de vedere istoric, *Cucerirea Mexicului* pune problema colonizării. Ea reînvie în chip brutal, necruţător, sângeros, fatuitatea întotdeauna vivace a Europei. Ea îngăduie să se mai dezumfle ideea pe care o are despre propria superioritate. Ea opune creştinismul unor religii mult mai vechi. Tratează cum se cuvine concepţiile greşite ale

Occidentului în ceea ce priveşte păgânismul şi unele religii naturale şi subliniază într-o manieră patetică, înflăcărată, splendoarea şi poezia mereu actuală a vechiului fond metafizic pe care sunt întemeiate aceste religii.

2. Punând problema cumplit de actuală a colonizării şi a dreptului pe care un continent crede că îl are ca să asuprească un altul, ea pune problema superiorităţii reale a unor rase asupra altora şi arată filiaţia internă ce leagă geniul unei rase de forme precise de civilizaţie. Ea opune anarhia tiranică a colonizatorilor profundei armonii morale a viitorilor colonizaţi.

Apoi, în faţa dezordinii monarhiei europene a epocii, bazată pe principiile materiale cele mai nedrepte şi mai opace, ea luminează ierarhia organică a monarhiei aztece, întemeiată pe indiscutabile principii spirituale.

Din punct de vedere social, ea arată liniştea unei societăţi ce ştia să dea de mâncare la toată lumea, şi unde Revoluţia se înfăptuise încă de la origini.

Din ciocnirea între dezordinea morală şi anarhia catolică cu ordinea păgână, ea poate face să izbucnească conflagraţii nemaiauzite de forţe şi imagini presărate ici şi colo de dialoguri brutale. Totul prin lupte de la om la om, fiecare purtând în el, ca pe nişte stigmate, cele mai opuse idei.

Fondul moral şi interesul de actualitate ale unui astfel de spectacol fiind suficient subliniate, se va insista asupra valorii spectaculare a conflictelor pe care el vrea să le pună în scenă.

Există, mai întâi, luptele interioare ale lui Montezuma, regele sfâşiat, despre mobilurile căruia istoria s-a dovedit incapabilă să ne lămurească.

Vom reprezenta în manieră picturală, obiectivă, aceste lupte, şi întrevederea simbolică avută cu miturile vizuale ale astrologiei.

În sfârşit, pe lângă Montezuma, mişună mulţimea, diversele pături ale societăţii, revolta poporului împotriva destinului, reprezentat de Montezuma, urletele de protest ale necredincioşilor, subtilităţile filosofilor şi ale preoţilor, tânguirile poeţilor, trădarea negustorilor şi a burghezilor, duplicitatea şi pasivitatea sexuală a femeilor.

Spiritul mulţimilor, suflul evenimentelor se vor deplasa asupra spectacolului ca nişte unde materiale, fixând ici şi colo anumite linii de

forţă şi, asupra acestor unde, conştiinţa şubrezită, revoltată sau disperată a unora va pluti la suprafaţă ca un pai.

Din perspectivă teatrală, problema constă în determinarea şi armonizarea acestor linii de forţă, în concentrarea lor şi extragerea din ele a unor melodii semnificative.

Aceste imagini, mişcări, dansuri, rituri, armonii şi crâmpeie de melodii, aceste dialoguri trunchiate vor fi însemnate şi descrise cu toată grija, atât cât se poate prin cuvinte şi cu precădere în părţile nedialogate ale spectacolului, după principiul de a reuşi să notezi ori să încifrezi, ca pe o partitură, ceea ce nu poate fi descris prin cuvinte.

UN ATLETISM AFECTIV[1]

Trebuie să admitem, la actor, un fel de musculatură afectivă corespunzătoare unor localizări fizice ale sentimentelor.

Un actor se prezintă ca un veritabil atlet fizic, cu rectificarea surprinzătoare că organismului atletului îi corespunde un organism afectiv analog, care îi este paralel, ca un dublu al celuilalt, deşi nu se manifestă pe acelaşi plan.

Actorul este un atlet al inimii.

Şi pentru el intervine acea divizare a omului total în trei lumi; iar sfera afectivă îi aparţine numai lui.

Îi aparţine organic.

Mişcările musculare ale efortului sunt ca efigia altui efort, ce îl dublează pe primul şi care se localizează în aceleaşi puncte în mişcările jocului dramatic.

Acolo unde se sprijină atletul pentru a alerga, se sprijină şi actorul pentru a lansa o imprecaţie spasmodică, dar a cărei cursă este aruncată spre interior.

Toate surprizele luptei, ale pancraţiului, ale cursei de o sută de metri plat, ale săriturii în înălţime îşi găsesc baze organice analoge în mişcarea pasiunilor, au aceleaşi puncte fizice de susţinere.

Cu această nouă rectificare, totuşi, că aici mişcarea este inversă şi că, în ceea ce priveşte, de exemplu, problema suflului, în timp ce la actor corpul este sprijinit de suflu, la luptător, la atletul fizic, suflul e cel care se sprijină pe corp.

Această problemă a suflului este într-adevăr primordială, aflându-se în raport invers cu importanţa jocului exterior.

Cu cât jocul este mai sobru şi mai interiorizat, cu atât suflul este mai vast şi mai dens, substanţial, supraîncărcat cu reflexe.

Pe când unui joc aprins, voluminos care se exteriorizează, îi corespunde un suflu cu lame scurte şi zdrobite.

Cert e că fiecărui sentiment, fiecărui act al spiritului, fiecărei zvâcniri a afectivităţii umane îi corespunde un suflu care îi e propriu.

Or, timpii suflului au un nume pe care-l învăţăm din Cabală; ei dau formă inimii omeneşti; şi

Actorul nu e decât un empiric vulgar, un tămăduitor pe care îl conduce un instinct prost difuzat.

Totuşi, orice am crede, nu e vorba să-l învăţăm să bată câmpii.

E vorba s-o sfârşim cu acest soi de ignoranţă buimacă în mijloacul căreia se afundă tot teatrul contemporan, ca în mijlocul unei bezne unde se împiedică necontenit. – Actorul dotat găseşte în propriul său instinct ceea ce-l ajută să capteze şi să facă să iradieze anumite forţe; însă l-ai uimi foarte tare dacă i-ai dezvălui faptul că aceste forţe, ce-şi au traseul lor material de organe şi *în organe*, există, căci nu s-a gândit niciodată că ele ar putea exista într-o bună zi.

Pentru a-i folosi afectivitatea, aşa cum luptătorul îşi foloseşte musculatura, fiinţa umană trebuie privită ca un Dublu, ca un Kha al Îmbălsămaţilor din Egipt, ca un spectru perpetuu în care strălucesc forţele afectivităţii.

Spectru plastic şi niciodată desăvârşit, ale cărui forme le imită un actor adevărat, căruia îi impune formele şi imaginea propriei sale sensibilităţi.

Asupra acestui dublu îşi exercită înfluenţa teatrul, această efigie o modelează şi, ca orice spectru, acest dublu are memoria lungă. Memoria inimii este durabilă şi, desigur, actorul gândeşte cu inima, dar aici inima este preponderentă.

Ceea ce înseamnă că în teatru, mai mult ca oriunde altundeva, actorul trebuie să devină conştient de lumea afectivă, dar atribuind acestei lumi virtuţi, altele decât cele ale imaginii, şi comportând un sens material.

Fie că ipoteza este exactă sau nu, important e să poată fi verificată.

Sufletul se poate reduce, psihologic, la un mănunchi de vibraţii.

Poate fi văzut, acest spectru sufletesc, ca intoxicat de strigătele pe care le propagă, altfel cu ce ar corespunde *mamtram*-urile hinduse, aceste consonanţe, aceste accentuări misterioase, în care dedesubturile materiale ale sufletului, vânate chiar până în ascunzişurile lor, vin să-şi rostească secretele la lumină.

Credinţa într-o materialitate fluidică a sufletului este indispensabilă meseriei de actor. Faptul de a şti că o pasiune este materie, că e supusă fluctuaţiilor plastice ale materiei, ne face stăpâni pe pasiuni şi ne extinde suveranitatea.

Unirea cu pasiunile datorită forţelor lor, în loc de a fi considerate pure abstracţiuni, îi conferă actorului o măiestrie care-l face egalul unui vraci adevărat.

Faptul de a şti că există o poartă de ieşire corporală pentru suflet permite drumul în sens invers spre el; şi regăsirea fiinţei sale, prin diferite tipuri de analogii matematice.

A cunoaşte secretul *timpului* pasiunilor, al acestui soi de *tempo* muzical care-i reglementează bătaia armonică, iată un aspect al teatrului la care teatrul nostru psihologic modern nu s-a gândit, desigur, de multe vreme.

Or, acest *tempo* prin analogie poate fi regăsit; se regăseşte în cele şase feluri de repartizare şi păstrare a suflului ca pe un element preţios.

Orice suflu, oricare ar fi el, are trei timpi, aşa cum la baza oricărei creaţii există trei principii care, în suflu chiar, îşi pot găsi figura corespunzătoare.

Cabala împarte suflul omenesc în şase taine principale, dintre care prima, numită Marea Taină, este cea a creaţiei:

ANDROGIN	MASCUL	FEMELĂ
ECHILIBRAT	EXPANSIV	ATRACTIV
NEUTRU	POZITIV	NEGATIV

Mi-a venit ideea să folosesc cunoaşterea suflurilor nu numai în munca actorului, ci şi la pregătirea meseriei actorului. – Căci dacă această cunoaştere a suflurilor lămureşte culoarea sufletului, ea poate, cu atât mai mult, provoca sufletul, îi poate uşura înflorirea.

E sigur că dacă suflul însoţeşte efortul, producerea mecanică a suflului va da naştere, în organismul care lucrează, la o calitate corespunzătoare de efort.

Efortul va avea culoarea şi ritmul suflului produs artificial.

Efortul prin simpatie însoţeşte suflul, iar faptul de a urmări îndeaproape calitatea efortului necesar pentru a produce o emisie pregătitoare de suflu, va face uşor şi spontan acest din urmă efort. Insist asupra cuvântului spontan, deoarece suflul reaprinde viaţa, o încinge în substanţa sa.

Ceea ce provoacă suflul voluntar este o reapariţie spontană a vieţii. Asemeni unei voci în scocuri nesfârşite la malurile cărora dorm războinici. Glasul clopotului de dimineaţă sau trompeta războiului

acţionează pentru a-i arunca cu regularitate în încăierare. Dar dacă un copil strigă brusc „lupul!", iată că aceiaşi războinici se trezesc. Se trezesc în toiul nopţii. Falsă alarmă: soldaţii vor reveni. Dar nu: se ciocnesc cu grupuri ostile, au căzut într-un adevărat viespar. Copilul a strigat în vis. Inconştientul lui, mai sensibil şi plutitor, s-a ciocnit cu o bandă de duşmani. Astfel, prin mijloace indirecte, minciuna provocată de teatru cade asupra unei realităţi mai de temut decât cealaltă şi pe care viaţa nu a bănuit-o.

Astfel, cu ajutorul perceperii ascuţite a suflurilor, actorul îşi aprofundează personalitatea.

Căci suflul ce hrăneşte viaţa permite să-i urci treptat stadiile. Şi dacă actorul nu are un sentiment, poate să-l pătrundă iar prin suflu, cu condiţia să-i combine judicios efectele; şi să nu se înşele asupra sexului. Căci suflul este mascul sau femelă; şi mai rar androgin. Însă se poate să fie nevoie să înfăţişăm stări limpezi, preţioase.

Suflul însoţeşte sentimental şi se poate pătrunde în el prin suflu; cu condiţia să fi ştiut să deosebeşti, dintre sufluri, pe acela care convine acelui sentiment.

Există, am spus-o, şase combinaţii principale de sufluri.

NEUTRU	MASCULIN	FEMININ
NEUTRU	FEMININ	MASCULIN
MASCULIN	NEUTRU	FEMININ
FEMININ	NEUTRU	MASCULIN
MASCULIN	FEMININ	NEUTRU
FEMININ	MASCULIN	NEUTRU

Şi o a şaptea stare, deasupra suflurilor şi care, prin poarta Gunei superioare, starea de Sattwa, uneşte ceea ce e manifestat cu ceea ce e nemanifestat.

Dacă cineva pretinde că actorul, nefiind metafizician prin esenţă, nu trebuie să se preocupe de această a şaptea stare, vom răspunde că din punctul nostru de vedere, deşi teatrul este simbolul perfect şi cel mai complet al manifestării universale, actorul poartă în el principiul acestei stări, al acestui drum sângeros prin care el pătrunde în toate celelalte, ori de câte ori organele lui latente se trezesc din somn.

Desigur, în majoritatea timpului, instinctul e prezent pentru a suplini această absenţă a unei noţiuni ce nu se poate defini; şi nu e nevoie să ne mirăm atât de tare pentru a ieşi la suprafaţă în pasiuni mediane ca acelea

de care e plin teatrul contemporan. De asemenea, sistemul suflurilor nu e deloc făcut pentru pasiunile mediane. Iar cultivarea repetată a suflurilor conform unui procedeu folosit de nenumărate ori nu ne pregătește, bineînțeles, pentru o declarație de dragoste adulterină.

O emisie repetată de șapte, de douăsprezece ori, ne predispune în schimb la o calitate subtilă de strigăte, la revendicări disperate ale sufletului.

Acest suflu îl localizăm, îl repartizăm în stări combinate de contracție și decontracție. Ne servim de corpul nostru ca de o sită prin care trec voința și slăbirea voinței.

De-abia ne gândim să vrem, că deja proiectăm cu putere un timp masculin, urmat, fără o posibilitate de continuitate prea evidentă, de un timp feminin prelungit.

De-abia ne gândim să nu vrem, și chiar să nu ne gândim, și iată că un suflu feminin obosit ne face să aspirăm o zăpușeală de pivniță, răsuflarea umedă a unei păduri; și emitem, pe același timp prelungit, o expirație apăsătoare; totuși mușchii întregului corp, vibrând pe regiuni de mușchi, n-au contenit să lucreze.

Important e să ne dăm seama de aceste localizări ale gândirii efective. Un mijloc de recunoaștere este efortul; iar aceleași puncte asupra cărora se concentrează efortul fizic sunt în același timp cele asupra cărora se concentrează emanația gândirii afective. Aceleași servesc de trambulină emanației unui sentiment.

De remarcat că tot ce este feminin, abandon, angoasă, chemare, invocație, tot ce tinde spre ceva într-un gest de implorare se sprijină de asemenea pe punctele efortului, însă așa cum un săritor de la trambulină atinge, avântându-se, străfundurile submarine pentru a urca la suprafață: e ca un jet de vid pe locul unde era tensiunea.

În acest caz, însă, masculinul revine ca să bântuie locul femininului ca o umbră; în timp ce atunci când starea afectivă este masculină, corpul interior compune un soi de geometrie inversă, o imagine a stării răsturnate.

A deveni conștient de obsesia fizică, de mușchii abia atinși de afectivitate înseamnă, ca pentru jocul suflurilor, a dezlănțui această afectivitate potențială, a-i conferi o amploare surdă însă profundă, și de o neobișnuită violență.

Devine astfel evident că orice actor, chiar şi cel mai puţin dotat, poate mări, prin această cunoaştere fizică, densitatea interioasă şi volumul sentimentului său, şi o traducere în fapt îmbunătăţită urmează acestei luări organice în stăpânire.

Nu e rău, în acest scop, să fie cunoscute câteva puncte de localizare.

Bărbatul care ridică greutăţi o face cu şalele, îşi susţine forţa multiplicată a braţelor cu mişcarea şalelor; şi e destul de curios de constatat că, invers, orice sentiment feminin şi care scobeşte, hohotul de plâns, dezolarea, gâfâitul spasmodic, transa, îşi creează vidul la nivelul şalelor, în acelaşi loc în care acupunctura chineză difuzează obstruările rinichiului. Căci medicina chineză nu acţionează decât prin vid şi plin. Convex şi concav. Tensionat şi relaxat. *Yin* şi *Yang*. Masculin feminin.

Un alt punct radiant: punctul mâniei, atacului, muşcăturii, e centrul plexului solar. Acolo se sprijină capul pentru a-şi lansa, moral, veninul.

Punctul eroismului şi sublimului este totodată cel al culpabilităţii. Cel în care te baţi cu pumnii în piept. Locul în care fierbe mânia ce turbează şi nu se revarsă.

Dar acolo unde mânia se revarsă, culpabilitatea se retrage, acesta e secretul vidului şi al plinului.

O mânie exasperată şi care se sfâşie pe sine, începe printr-un neutru sec şi se localizează la plex printr-un vid rapid şi feminin, apoi, blocată pe cei doi omoplaţi, revine ca un bumerang şi scoate pe loc flăcări masculine, ce se consumă fără a se întinde. Pentru a-şi pierde accentul muşcător, ele păstrează corelaţia cu suflul masculin: expiră cu înverşunare.

Nu am vrut să dau decât exemple legate de cele câteva principii fecunde ce constituie materia acestei scrieri tehnice. Alţii vor descrie, dacă au timp, anatomia completă a sistemului. Există trei sute optzeci de puncte în acupunctura chineză, dintre care şaptezeci şi trei principale şi care servesc la terapeutica curentă. Există mult mai puţine soluţii vulgare pentru afectivitatea noastră omenească.

Mult mai puţine puncte de sprijin ce pot fi indicate şi pe care să se bazeze atletismul sufletului.

Secretul e de a le exacerba ca pe o musculatură pe care o jupuim.

Restul e desăvârşit prin strigăte.

*

Pentru a reconstitui lanţul, lanţul unui timp în care spectatorul îşi căuta în spectacol propria realitate, trebuie să i se permită acestui spectator să se identifice cu spectacolul, suflu cu suflu şi timp cu timp.

Nu e de ajuns ca magia spectacolului să-l înlănţuie pe acest spectator, ea nu-l va înlănţui dacă nu se ştie *unde să fie prins*. E de ajuns o magie riscantă, o poezie care nu se bucură de ştiinţa care s-o sprijine.

În teatru, poezia şi ştiinţa trebuie să se identifice de acum încolo.

Orice emoţie are baze organice. Cultivându-şi emoţia în trup, actorul îşi reîncarcă densitatea voltaică.

A şti dinainte punctele corpului ce trebuie să fie atinse înseamnă a-l arunca pe spectator în transe magice. Iar poezia teatrului tocmai de acest soi preţios de ştiinţă s-a dezobişnuit de mult.

Cunoaşterea localizărilor corpului înseamnă deci refacerea lanţului magic.

Iar eu pot, cu hieroglifa unui suflu, să regăsesc o idee despre teatrul sacru.

N.B.: Nu oricine mai ştie să ţipe în Europa, şi mai ales actorii în transă nu mai ştiu să scoată ţipete. Ca oameni care nu mai ştiu decât să vorbească şi care au uitat că aveau un trup în teatru, ei au uitat de asemenea felul de a-şi folosi gâtlejul. Reduşi la gâtlejuri anormale, ceea ce vorbeşte nu e nici măcar un organ, ci o abstracţie monstruoasă: actorii, în Franţa, nu mai ştiu decât să vorbească.

DOUĂ ÎNSEMNĂRI

I. FRAŢII MARX[1]

Primul film produs de Marx Brothers pe care l-am văzut aici: *Animal Crackers* mi-a apărut, şi a fost privit de toată lumea, ca un lucru *extraordinar*, ca eliberarea, cu ajutorul ecranului, a unei magii deosebite, pe care raporturile obişnuite dintre cuvinte şi imagini nu le dezvăluie de obicei, şi dacă există o stare marcată, un grad poetic distinct al spiritului, care să se poată numi *suprarealism, Animal Crackers* îi aparţinea în întregime.

E greu de spus în ce constă acest soi de magie, în orice caz e ceva ce nu e specific cinematografic poate, dar care nu aparţine nici teatrului şi despre care doar anumite poeme suprarealiste reuşite, *dacă ar exista*, ar putea da o idee. Calitatea poetică a unui film ca *Animal Crackers* ar putea răspunde definiţiei umorului, dacă acest cuvânt nu şi-ar fi pierdut de multă vreme sensul de eliberare integrală, de sfâşiere a oricărei realităţi în spirit.

Pentru a înţelege originalitatea puternică, totală, definitivă, absolută (nu exagerez, încerc doar să definesc, şi ce contează că mă fură entuziasmul) a unui film ca *Animal Crackers*, iar câteodată (în orice caz în totalitatea părţii de la sfârşit) ca *Monkey Business*, ar trebui adăugată la umor noţiunea a ceva neliniştitor şi tragic, a unei fatalităţi (nici fericită, nici nefericită, dar greu de formulat) care s-ar strecura pe urmele lui, ca dezvăluirea unei boli atroce pe un profil de o absolută frumuseţe.

Îi regăsim în *Monkey Business* pe Fraţii Marx, fiecare cu tipul lui, siguri de ei şi gata să se înfrunte, simţim, cu împrejurările, însă câtă vreme în *Animal Crackers*, şi încă de la început, fiecare personaj devenea ridicol, aici asistăm, trei sferturi din film, la giumbuşlucurile unor clovni ce se distrează şi fac glume, unele de altfel foarte reuşite, şi numai la sfârşit lucrurile se îngroaşă, obiectele, animalele, sunetele, stăpânul şi slugile lui, gazda şi invitaţii săi, totul atinge paroxismul, zvârle din copite şi se revoltă, sub comentariile extaziate şi în acelaşi timp lucide ale unuia din fraţii Marx, mânat de spiritul pe care a putut în sfârşit să-l descătuşeze şi al cărui comentariu uluit şi trecător pare să fie. Nimic nu e în acelaşi

timp halucinant şi teribil ca acest gen de vânătoare de oameni, ca această bătălie între rivali, ca această urmărire în bezna unui staul de boi, a unei şuri în care atârnă din toate părţile pânzele de păianjen, în timp ce bărbaţi, femei şi animale rup hora şi se trezesc în mijlocul unei grămezi de obiecte eteroclite a cărei *mişcare* sau al cărei *zgomot* vor servi, fiecare la rândul său.

În *Animal Crackers*, fie că o femeie cade brusc pe spate, cu picioarele în sus, pe un divan şi ne arată pentru o clipă tot ce am fi vrut să vedem, fie că un bărbat se repede brusc asupra unei femei, într-un salon, face cu ea câţiva paşi de dans şi apoi îi trage o bătaie la fund, în cadenţă, există în toate acestea un fel de exercitare a unui soi de libertate intelectuală în care inconştientul fiecăruia dintre personaje, comprimat de convenţii şi obiceiuri, se răzbună şi îl răzbună în acelaşi timp pe al nostru; însă dacă în *Monkey Business* un bărbat hăituit se aruncă asupra unei femei frumoase pe care o întâlneşte şi dansează cu ea, *poetic*, într-un fel de căutare a farmecului şi graţiei atitudinilor, aici revendicarea spirituală apare dublă şi arată tot ce e poetic şi poate revoluţionar în farsele fraţilor Marx.

Dar faptul că muzica pe care dansează cuplul format din bărbatul hăituit şi femeia frumoasă este o muzică nostalgică şi de reverie, o *muzică de eliberare*, ne arată suficient aspectul periculos al tuturor acestor glume umoristice şi că atunci când spiritul poetic se manifestă, el tinde întotdeauna spre un soi de anarhie tumultoasă, spre o totală dezagregare a realului prin poezie.

Dacă americanii, pentru spiritul cărora e caracteristic acest gen de filme, nu vor să le înţeleagă decât în manieră umoristică, şi în materie de umor ei rămân întotdeauna la limitele facile şi comice ale semnificaţiei acestui cuvânt, cu atât mai rău pentru ei, aceasta nu ne va împiedica însă să vedem sfârşitul peliculei *Monkey Business* ca pe un imn înălţat anarhiei şi revoltei integrale, sfârşit care pune mugetul unui viţel la acelaşi nivel intelectual, atribuindu-i aceeaşi calitate de durere lucidă ca şi strigătului de spaimă al unei femei, sfârşitul acesta deci în care două slugi tâlhari pipăie în întunecimea unei şuri murdare după bunul lor plac umerii goi ai fiicei stăpânului lor, tratând de la egal la egal cu stăpânul descumpănit, totul în toiul beţiei, şi ea intelectuală, a giumbuşlucurilor Fraţilor Marx. Triumful scenei constă în acel soi de

exaltare vizuală şi sonoră în acelaşi timp, pe care o ating, în beznă, toate aceste evenimente, în intensitatea vibraţiei pe care o ating şi în genul de adâncă nelinişte pe care reunirea lor ajunge s-o proiecteze în minte.

II. ÎN JURUL UNEI MAME[2]

Acţiune dramatică de Jean-Louis Barrault

În spectacolul lui Jean-Louis Barrault există un fel de *cal-centaur* minunat, care ne-a provocat o emoţie atât de puternică, de parcă, prin intrarea lui de *cal-centaur*, Jean-Louis Barrault ne-ar fi readus magia.

Acest spectacol este la fel de magic cum sunt magice descântecele vrăjitorilor negri, când limba ce loveşte palatul aduce ploaia peste un peisaj; când, în faţa bolnavului pe moarte, vrăjitorul, dând suflului său forma unei stranii stări de rău, alungă răul cu suflul; astfel, în spectacolul lui Jean-Louis Barrault, în momentul morţii mamei, se iscă un concert de ţipete.

Nu ştiu dacă o asemenea reuşită este o capodoperă; în tot cazul, este un eveniment. O asemenea transformare a atmosferei în care se aruncă orbeşte publicul emoţionat, şi care îl dezarmează în chip invincibil, trebuie salutată ca un eveniment.

În acest spectacol există o forţă secretă ce cucereşte publicul aşa cum o iubire nebunească pune stăpânire pe un suflet pregătit să se revolte.

O iubire tânără şi mare, o vigoare tinerească, o efervescenţă spontană şi vie circulă de-a lungul unor mişcări riguroase, al unei gesticulaţii stilizate şi matematice, întocmai ca ciripitul păsărilor cântătoare într-o înşiruire de copaci, într-o pădure aliniată magic.

Aici, în această atmosferă sacră, Jean-Louis Barrault improvizează mişcările unui cal sălbatic, iar noi avem surpriza neaşteptată de a-l fi văzut devenit cal.

Spectacolul său dovedeşte acţiunea nestăpânită a gestului, demonstrează cu succes importanţa lui şi a mişcării în spaţiu. El îi redă perspectivei teatrale însemnătatea pe care n-ar fi trebuit să o piardă. În sfârşit, el face din scenă un loc patetic şi plin de viaţă.

Acest spectacol este organizat în strânsă legătură cu scena şi *pe* scenă: nu poate trăi decât acolo. Dar nu există nici un punct al perspectivei scenice care să nu dobândească aici un sens emoţionant.

În această gesticulaţie însufleţită, în derularea discontinuă a figurilor, există un soi de chemare directă şi fizică; ceva la fel de convingător ca o consolare, ce va rămâne de-a pururi în memorie.

Neuitată va fi moartea mamei, cu strigătele ce reiau în spaţiu şi timp epica trecere a râului, focul ce urcă în gâtlejuri bărbăteşti, căruia, pe planul gestual, îi corespunde altă aţâţare a focului şi, mai ales, acest om-cal ce străbate încăperea, ca şi cum însuşi spiritul Fabulei ar fi coborât printre noi.

Până acum, doar Teatrul Balinez părea să fi păstrat o urmă din acest spirit pierdut.

Nu are nici o importanţă că Jean-Louis Barrault a readus spiritul religios cu mijloace descriptive şi profane, din moment ce tot ce este autentic este sacru, iar gesturile sale sunt atât de frumoase încât capătă un sens simbolic.

În spectacolul lui Jean-Louis Barrault nu există, desigur, simboluri. Dacă ar fi să facem vreun reproş gesturilor sale, este că ele ne dau iluzia simbolului, când de fapt subliniază realitatea; astfel, acţiunea lor, oricât ar fi de violentă şi activă, rămâne, la urma urmelor, fără prelungiri.

Nu are prelungiri pentru că e pur descriptivă, pentru că relatează fapte exterioare, în care sufletele nu intervin; pentru că ea nu atinge în punctul lor sensibil nici gânduri, nici suflete; aici rezidă reproşul ce i s-ar putea aduce, mult mai mult decât în faptul de a şti dacă această formă de teatru este teatrală.

Ea a preluat mijloacele teatrului, – pentru că teatrul, care deschide un câmp fizic, cere ca acest câmp să fie umplut, ca spaţiul să fie mobilat cu gesturi, să fie făcut să trăiască în sine şi în chip magic, să se împrăştie în el o colivie de sunete, să se descopere noi legături între sunet, gest şi voce – iată ce s-ar putea numi teatru, ceea ce a făcut din el Jean-Louis Barrault.

Pe de altă parte, însă, din teatru acestei realizări îi lipseşte tocmai capul, vreau să spun, drama profundă, misterul mai adânc decât sufletele, conflictul sfâşietor al sufletelor în care gestul nu mai este decât o cale. Acolo unde omul nu mai este decât un punct, iar vieţile se adapă la izvorul lor. Dar cine a băut din izvorul vieţii[3]?

În româneşte de **Voichiţa Sasu** şi **Diana Tihu-Suciu**

TEATRUL LUI SÉRAPHIN[1]

Lui Jean Paulhan

Există destule detalii pentru a înţelege.
A preciza ar însemna să distrugi *poezia obiectului.*

NEUTRU
FEMININ
MASCULIN

Vreau să încerc un feminin îngrozitor. Ţipătul revoltei înăbuşite, al spaimei înarmate în toiul luptei şi al revendicării.

Este tocmai ca tânguirea unui abis pe care îl deschidem: pământul rănit ţipă, dar se înalţă voci, adânci ca o prăpastie, care sunt însăşi prăpastia ce ţipă.

Neutru. Feminin. Masculin.

Pentru a scoate acest strigăt, mă golesc pe dinăuntru.

Nu de aer, ci de însăşi puterea zgomotului. Îmi înalţ în faţă propriu-mi corp de bărbat. Aruncând asupră-i „privirea“ unei oribile evaluări, îl silesc să se întoarcă în mine bucată cu bucată.

Mai întâi pântecele. Prin el trebuie să înceapă tăcerea, la dreapta, la stânga, în punctul strangulărilor de hernii, acolo unde operează chirurgii.

Pentru a scoate ţipătul forţei, *Masculinul* ar apăsa mai întâi la locul strangulărilor, apoi ar comanda irupţia plămânilor în suflu şi a suflului în plămâni.

Din păcate, aici totul e pe dos, iar războiul pe care vreau să-l port decurge din războiul ce s-a purtat împotriva mea.

În *Neutrul* meu se petrece un măcel! Înţelegeţi, există imaginea înflăcărată a unui masacru ce-mi alimentează propriul război. Războiul meu îşi trage seva dintr-un altul şi şi-l scuipă pe-al său.

Neutru. Feminin. Masculin. În acest neutru există o reculegere, voinţa ce pândeşte războiul, ce va scoate războiul din forţa zguduirii sale.

Uneori, Neutrul nu există. Este un Neutru de odihnă, de lumină şi în fine de spaţiu.

Între două sufluri se *întinde* vidul, dar se întinde întocmai ca un spaţiu.

Aici este un vid asfixiat. Golul strâns al unui gâtlej în care însăşi violenţa horcăitului a blocat respiraţia.

În pântece coboară suflul şi-şi creează vidul de unde şi-l trimite iar spre VÂRFUL PLĂMÂNILOR.

Aceasta înseamnă: nu am nevoie de putere pentru a striga, ci doar de slăbiciune, iar voinţa va porni din slăbiciune, dar va vieţui ca să reîncarce slăbiciunea cu toată forţa revendicării.

Şi totuşi, în aceasta constă secretul, *precum în teatru*, forţa nu se va arăta. Masculinul activ va fi comprimat. El va păstra voinţa energică a suflului. O va păstra pentru corpul întreg, iar pentru exterior va exista un tablou al *dispariţiei* forţei la care simţurile vor crede că asistă.

Acum, din vidul pântecelui meu am atins vidul ce ameninţă vârful plămânilor.

De aici, fără o întrerupere perceptibilă a continuităţii, suflul cade asupra rinichilor, mai întâi la stânga, e un ţipăt feminin, apoi la dreapta, în locul unde acupunctura chineză înţeapă oboseala nervoasă, când ea arată o proastă funcţionare a splinei, a viscerelor, când dezvăluie o intoxicaţie.

Acum pot să-mi umplu plămânii într-un zgomot de cascadă, a cărei izbucnire mi-ar distruge plămânii, dacă strigătul pe care am vrut să-l scot n-ar fi un vis.

Masând cele două puncte ale vidului pe pântec, şi, de acolo, fără a trece la plămâni, masând cele două puncte *puţin deasupra* rinichilor, ele au trezit în mine imaginea acestui strigăt înarmat, în luptă, acest îngrozitor strigăt subteran.

Pentru acest strigăt trebuie să cad.

Este strigătul războinicului căzut care, într-un zgomot nebun de sticle, răneşte în trecere zidurile dărâmate.

Cad.

Cad, însă nu mi-e frică.

Elimin teama în zgomotul furiei, într-un muget solemn.

Neutru. Feminin. Masculin.

Neutrul era apăsător şi fixat. Femininul este tunător şi înfricoşător, precum lătratul unui dog fabulos, bondoc, ca nişte coloane cavernoase, compact ca aerul ce zideşte bolţile gigantice ale subteranului.

Ţip în vis, dar ştiu că visez, şi pe cele două maluri ale visului fac să-mi domnească voinţa.

Strig într-o armatură osoasă, în cavernele cutiei mele toracice care, în ochii uimiţi ai minţii mele, dobândeşte o importanţă nemăsurată.

Dar, cu acest strigăt străfulgerat, trebuie mai întâi să mă prăbuşesc ca să pot striga.

Cad într-o subterană şi nu ies, nu mai ies.

Nu mai ies niciodată *în Masculin.*

Am spus: Masculinul nu este nimic. El păstrează ceva forţă, dar mă îngroapă în ea.

Pentru exterior este o lovitură, o larvă de aer, un glob sulfuros ce explodează în apă, acest masculin, suspinul unei guri închise în momentul în care se închide. Când tot aerul a trecut în strigăt şi nu mai rămâne nimic pentru faţă. Figura feminină şi închisă tocmai a încetat să se intereseze de acest enorm mârâit de dog.

Aici încep cascadele.

Strigătul pe care tocmai l-am scos *este* un vis.

Dar un vis care consumă visul.

Mă simt bine într-un subteran, respir cu suflurile potrivite, o, minune, actorul sunt eu.

În jurul meu aerul este imens, însă închis, pentru că peştera e zidită din toate părţile.

Imit un războinic uimit, căzut singur în peşterile pământului, ce strigă lovit de spaimă.

Strigătul pe care tocmai l-am scos invocă mai întâi un gol de tăcere, de tăcere ce se retrage, apoi sunetul unei cascade, un zgomot de apă, e firesc, pentru că zgomotul aparţine teatrului. Astfel, în orice teatru adevărat se dezvoltă ritmul bine înţeles.

TEATRUL LUI SERAPHIN:

Înseamnă că există din nou *magia de a trăi*; că aerul îmbătat al subteranului dă năvală din gura mea închisă în nările mele larg deschise ca o armată într-un vacarm războinic îngrozitor.

Aceasta înseamnă că, atunci când joc, strigătul meu nu se mai roteşte deasupră-şi, ci îşi trezeşte dublul din izvoare în pereţii subteranului.

Acest dublu este mai mult decât un ecou, este amintirea unui limbaj al cărui secret teatrul l-a pierdut.

De mărimea unei cochilii, acest secret încape tocmai bine în căuşul palmei; astfel se exprimă Tradiţia.

Toată magia de a exista va fi trecut într-un singur piept, când Timpurile se vor fi închis.

Aceasta va fi foarte aproape de un strigăt puternic, de izvorul vocii omenești, o voce însingurată şi izolată, ca un războinic rămas fără armată.

Ca să descriu ţipătul pe care l-am visat, pentru a-l descrie cu cele mai vii expresii, prin cuvintele cele mai potrivite, ca să-l fac, gură la gură şi suflu-n suflu, să ajungă nu în urechea ci în pieptul spectatorului.

Între personajul care se agită în mine când, actor, înaintez pe o scenă şi cel care sunt când înaintez în realitate există o diferenţă de nuanţă, desigur, dar în profitul realităţii teatrale.

Când trăiesc, nu mă simt trăind. Dar atunci când joc, mă simt existând cu adevărat.

Ce m-ar împiedica să cred în visul teatrului, când cred în visul realităţii?

Când visez, fac ceva, şi în teatru fac ceva.

Întâmplările visului conduse de conştiinţa mea adâncă mă învaţă sensul evenimentelor din timpul veghei spre care mă conduce nuda fatalitate.

Or, teatrul este ca o mare veghe, în care doar eu conduc fatalitatea.

Dar în acest teatru în care îmi port fatalitatea personală şi care are drept punct de plecare suflul, care se sprijină, după suflu, pe sunet ori pe ţipăt, pentru a reface lanţul, lanţul unui timp în care spectatorul îşi

căuta propria realitate, trebuie să permitem spectatorului să se identifice cu spectacolul, suflu după suflu şi timp după timp.

Nu e de ajuns că acest spectator e cuprins cu totul de magia spectacolului, ea nu-l va cuprinde dacă nu ştim unde să-l atingem. E suficientă o magie imprudentă, o poezie ce nu mai are ştiinţa s-o susţină.

În teatru, poezia şi ştiinţa trebuie de acum înainte să se identifice.

Orice emoţie are baze organice. Numai cultivându-şi emoţia în propriul corp, actorul îşi încarcă densitatea voltaică.

A şti dinainte ce puncte ale corpului trebuie atinse, înseamnă să arunci spectatorul în transe magice.

Poezia în teatru s-a dezobişnuit de mult tocmai de acest soi preţios de ştiinţă.

A cunoaşte localizările corpului înseamnă aşadar să refaci lanţul magic.

Iar eu, cu hieroglifa suflului, vreau să regăsesc o idee a teatrului sacru[2].

Mexico, 5 aprilie 1936[3]

În româneşte de **Voichiţa Sasu** şi **Diana Tihu-Suciu**

ALTE TEXTE DESPRE TEATRU

EVOLUŢIA DECORULUI[1]

Scenografia, teatrul trebuie ignorate.

Toţi marii dramaturgi, dramaturgii-tip au gândit în afara teatrului.

Vezi Eschil, Sofocle, Shakespeare.

Vezi, în altă ordine de idei, Racine, Corneille, Molière. Aceştia suprimă, sau aproape că suprimă, punerea în scenă exterioară, însă aprofundează la infinit deplasările interioare, acest fel de perpetuu du-te-vino al sufletelor eroilor lor.

Aservirea faţă de autor, supunerea faţă de text, ce minciună funebră! Fiecare text însă are posibilităţi infinite. Spiritul şi nu litera textului! Dar un text cere mai mult decât analiză şi pătrundere.

Trebuie restabilit un soi de intercomunicare magnetică între spiritul autorului şi cel al regizorului. Regizorul trebuie chiar să facă abstracţie de propria-i logică şi înţelegere. Cei care au pretins până acum să se refere doar la texte, reuşind poate să se dezbare de mimetismul blajin al anumitor tradiţii, n-au ştiut, înainte de toate, să facă abstracţie de teatru şi de propria lor înţelegere. Au înlocuit anumite tradiţii molliereşti sau odeoniene prin cutare noi tradiţii venite din Rusia sau de aiurea. Şi, în timp ce încercau să se debaraseze de teatru, se mai gândeau încă, şi mereu, la teatru. Pactizau cu scena, cu decorurile, cu actorii.

Ei gândesc fiecare operă în funcţie de teatru. Să reteatralizeze teatrul. Acesta e noul lor strigăt monstruos. Însă teatrul trebuie aruncat înapoi în viaţă.

Ceea ce nu înseamnă că trebuie reprezentată viaţa în teatru. De parcă ai putea imita viaţa. Ceea ce trebuie este să se regăsească *viaţa teatrului* în libertate totală.

Această viaţă este inclusă în întregime în textul marilor tragici, atunci cînd o auzi cu propria-i culoare, o vezi cu propriile-i dimensiuni, nivel, volum, perspective şi densitate specifică.

Dar ne lipseşte „misticitatea". Ce e deci un regizor care nu e obişnuit să privească înainte de toate în el însuşi şi care nu ar putea, la nevoie, să facă abstracţie de sine şi să se elibereze de el? Această rigoare e indispensabilă. Doar prin purificare şi uitare vom putea regăsi puritatea reacţiilor noastre iniţiale şi învăţa să redăm fiecărui gest teatral indispensabilul său sens uman.

Deocamdată, să căutăm înainte de toate piese care să fie ca un fel de transsubstanţiere a vieţii. Lumea merge la teatru pentru a evada din sine sau, dacă vreţi, pentru a se regăsi în ceea ce are, nu atât mai bun, cât mai rar şi mai *ciuruit*. Orice este îngăduit în teatru, în afară de lipsă de sensibilitate şi „cotidianitate". Să aruncăm deci privirea asupra picturii. Există, la ora actuală, tineri pictori care au regăsit sensul adevăratei picturi. Pictează jucători de şah sau de cărţi asemănători zeilor.

Ce provoacă această atracţie a circului şi music-hall-ului asupra întregii noastre lumi moderne? Aş folosi bucuros cuvântul „fantezie", dacă nu l-aş simţi atât de prostituat, cel puţin în sensul în care e înţeles în zilele noastre, şi dacă nu ar trebui să conducă la cercetări ce sunt specifice numai acestei *reteatralizări* a teatrului, care este ultimul strigăt al idealului contemporan. Nu, voi spune mai degrabă că trebuie să intelectualizăm teatrul, să punem sentimentele şi gesturile personajelor pe planul pe care au sensul cel mai rar şi mai esenţial. Trebuie ca atmosfera teatrului să devină mai subtilă. Ceea ce nu cere nici o operaţiune metafizică foarte sofisticată. Dovadă, circul. Ci doar sensul valorilor spiritului. Acesta suprimă şi scoate în afara teatrului cele trei sferturi, cel puţin, din producţiile care se desfăşoară acolo, dar face ca teatrul să urce pînă la izvorul său şi-l salvează în acelaşi timp. Pentru a salva teatrul, l-aş suprima până şi pe Ibsen, din cauza unor atari discuţii asupra unor puncte de filosofie sau morală care nu prezintă suficient interes *în raport cu noi* pentru sufletul eroilor săi.

Sofocle, Eschil, Shakespeare salvau anumite frământări sufleteşti puţin prea la nivelul vieţii normale prin acest soi de teroare divină care apăsa asupra gesturilor eroilor lor şi la care poporul era mai sensibil totuşi decât astăzi.

Ceea ce am pierdut în domeniul strict mistic, putem să recâştigăm în domeniul intelectual. Însă, pentru aceasta, trebuie să învăţăm din nou să fim mistici cel puţin întrucâtva; şi aplecându-ne asupra unui text, uitându-ne pe noi înşine, uitând teatrul, să aşteptăm şi să fixăm imaginile ce se vor naşte în noi goale, naturale, excesive, şi să mergem până la capătul lor.

Să ne lepădăm nu numai de orice realitate, de orice verosimilitate, ba chiar de orice logică, dacă la capătul ilogismului mai zărim încă viaţa.

Practic, şi deoarece sunt necesare oricum principii, iată câteva idei palpabile:

E cert că tot ceea ce, în teatru, este vizibil fals contribuie la crearea erorii de care suferim. Priviţi clovnii. Aceştia îşi clădesc scena cu direcţia unei priviri. Pe scenă, deci, nimic altceva decât ceea ce e real. Dar toate acestea s-au mai spus. Nu se va admite ca actori tridimensionali să se mişte în perspective plate şi cu măşti pictate. Iluzia nu există pentru primul rând de fotolii de orchestră. Trebuie sau să se îndepărteze scena, sau să se suprime întregul domeniu vizual al spectacolului.

În plus, pentru ca gradaţia mentală să fie mai sensibilă, trebuie să se stabilească între Shakespeare şi noi un fel de punte corporală. Un actor oarecare ce, prin înzorzonare, o va plasa în afara vieţii normale, însă fără a o proiecta în trecut, se presupune că va asista la spectacol, fără a lua însă parte la el. Un soi de personaj cu joben cu resort şi fără machiaj care, prin înfăţişare, s-ar detaşa din mulţime. Ar trebui să fie schimbată conformaţia sălii; iar scena să se poată deplasa în funcţie de nevoile acţiunii. Ar trebui, de asemenea, ca aspectul strict de spectacol al spectacolului să fie suprimat. S-ar merge la spectacol nu atât pentru a vedea, cât pentru a participa.

Publicul trebuie să aibă senzaţia că ar putea, fără o intervenţie foarte savantă, să facă ceea ce fac actorii.

Odată înţelese aceste câteva principii, restul e o prolemă de geniu al regizorului, care trebuie să găsească elementele sugestive şi stilistice, arhitectura sau linia esenţială cele mai adecvate pentru a evoca o operă în atmosfera şi adevărul ei aparent.

Din TEATRUL ALFRED JARRY

MANIFEST PENTRU UN TEATRU AVORTAT[1]

În epoca de confuzie pe care o trăim, epocă încărcată în întregime de blasfemii şi de fosforescenţele unei nesfârşite renegări, în care toate valorile, atât artistice cât şi morale, par a dispărea într-o genune despre care nimic, în niciuna dintre epocile spiritului, nu ne poate da o idee, eu am avut slăbiciunea să cred că aş putea face teatru, că aş putea cel puţin să întreprind tentativa aceasta de a reda viaţă valorii universal dispreţuite a teatrului, însă prostia unora, reaua credinţă şi ticăloşia josnică a celorlalţi m-au făcut să-mi schimb pe veci hotărârea.

Din această încercare rămâne, în ochii mei, manifestul de faţă:

În ziua de ....ianuarie 1927 teatrul A.......... va da prima sa reprezentaţie. Fondatorii acestuia au conştiinţa deosebit de vie a tipului de disperare pe care îl presupune lansarea unui astfel de teatru. Şi se hotărăsc să o facă, nu însă fără un fel de remuşcare. Lumea nu trebuie să se înşele.Teatrul A......... nu e o afacere doar, vă daţi seama. Este, mai mult, o încercare prin care un anumit număr de spirite pun totul dintr-o dată la bătaie. Nu credem, nu mai credem că există pe lume ceva ce s-ar putea numi teatru, nu vedem cărei realităţi se adresează o atare denumire.

O teribilă confuzie apasă asupra vieţilor noastre. Suntem, şi nimeni n-ar visa să nege acest lucru, din punct de vedere spiritual, într-o epocă critică. Credem în toate ameninţările invizibilului. Ba chiar luptăm împotriva invizibilului însuşi. Suntem total dedicaţi dezgropării unui anumit număr de secrete. Şi vrem tocmai să scoatem la lumină această îngrămădire de dorinţe, visări, iluzii, credinţe ce au condus la această minciună în care nimeni nu mai crede, şi care se numeşte în derâdere, se pare: teatrul. Vrem să reuşim să însufleţim un anumit număr de imagini, însă imagini evidente, palpabile, care să nu fie pătate de o eternă deziluzie. Dacă facem un teatru, o facem nu pentru a juca piese, ci pentru a reuşi ca tot ce e obscur în spirit, îngropat în el, nedestăinuit, să se manifeste într-un soi de proiecţie materială, reală. Nu încercăm să dăm, cum s-a întâmplat până acum, cum a fost întotdeauna cazul teatrului, iluzia a ceva ce nu există, ci din contră să facem să apară privirilor un anumit număr de tablouri, imagini de neşters, incontestabile ce vor vorbi

direct spiritului. Obiectele, accesoriile, decorurile, chiar, ce vor figura pe scenă vor trebui înţelese într-un sens imediat, fără transpunere; vor trebui considerate nu pentru ceea ce reprezintă ci pentru ceea ce sunt în realitate. Punere în scenă propriu-zisă, evoluţiile actorilor nu vor trebui considerate decât ca semnele vizibile ale unui limbaj invizibil sau secret. Nici un gest teatral ce nu va atrage întreaga fatalitate a vieţii şi misterioasele întâlniri ale visurilor. Tot ceea ce are, în viaţă, un sens prevestitor, prezicător, care corespunde unei presimţiri, care provine dintr-o fecundă eroare a spiritului, toate acestea se vor găsi la un moment dat pe scena noastră.

Se înţelege că tentativa noastră este cu atât mai periculoasă cu cât abundă în ambiţii. Dar trebuie neapărat ca lumea să se pătrundă de ideea că nu ne este teamă de neant. Nu există vid în natură pe care să nu credem spiritul uman capabil, la un moment dat, să-l umple. Se vede ce cumplită muncă înfruntăm; nu ţintim nimic mai puţin decât să ne întoarcem la izvoarele umane sau inumane ale teatrului şi să-l reînviem în întregime.

Tot ce aparţine ilizibilităţii şi fascinaţiei magnetice a viselor, toate acestea, aceste straturi sumbre ale conştiinţei constituind preocuparea noastră în spirit, vrem să le vedem radiind şi triumfând pe o scenă, chiar dacă ne pierdem pe noi înşine şi ne expunem ridicolului unui colosal eşec. Nu ne este frică nici de acest fel de părere preconcepută pe care o reprezintă încercarea noastră.

Concepem teatrul ca pe o veritabilă acţiune de magie. Nu ne adresăm ochilor, nici emoţiei nemijlocite a sufletului; ceea ce căutăm să creăm este o anumită emoţie *psihologică* în care resorturile cele mai secrete ale inimii vor fi dezgolite.

Nu credem că viaţa poate fi reprezentată în ea însăşi sau că merită osteneala să ne asumăm riscuri în acest sens.

Spre acest teatru ideal, ne îndreptăm noi înşine ca nişte orbi. Ştim în parte ce vrem să facem şi cum am putea-o realiza material, dar credem într-un hazard, într-un miracol ce se va produce pentru a ne dezvălui tot ce ignorăm încă şi care va da întreaga-i viaţă superioară profundă acestei biete materii pe care ne înverşunăm s-o plămădim.

Deci, în afara unei reuşite mai mult sau mai puţin mari a spectacolelor noastre, cei care vor veni la noi vor înţelege că participă la o tentativă mistică prin care o parte importantă din domeniul spiritului şi conştiinţei poate fi definitiv salvată sau pierdută.

Antonin Artaud
13 noiembrie 1926.

P.S. – Acei revoluţionari cu articole de rahat care ar vrea să ne facă să credem că a face teatru acum înseamnă (ca şi cum ar merita osteneala, ca şi cum ar putea fi importante *literele*, ca şi cum nu *în altă parte* ne-am fixat dintotdeauna vieţile), acei indivizi josnici, deci, ar vrea să ne facă să credem că a face teatru acum înseamnă o tentativă contrarevoluţionară, ca şi cum Revoluţia ar fi o idee tabu de care ar fi dintotdeauna interzis să te atingi.

Ei bine, eu nu accept nici o idee tabu.

Pentru mine există mai multe modalităţi de a înţelege Revoluţia, şi printre acestea, cea Comunistă mi se pare cea mai rea, cea mai redusă. O revoluţie de leneşi. Nu are nici o importanţă, o proclam sus şi tare, ca puterea să tracă din mîinile burgheziei în cele ale proletariatului. Pentru mine, Revoluţia nu în aceasta constă. Ea nu constă într-o simplă transmitere a puterilor. O Revoluţie, care a pus în fruntea preocupărilor sale necesităţile producţiei şi care, prin aceasta, se încăpăţânează să se sprijine pe maşinism ca mijloc de a îmbunătăţi condiţia muncitorilor, este pentru mine o revoluţie de castraţi. Şi acesta nu e genul meu. Găsesc, din contră, că una din cauzele principale ale răului de care suferim este în exteriorizarea înverşunată şi în înmulţirea la nesfârşit a forţei; e şi într-o uşurinţă anormală introdusă în relaţiile de la om la om şi care nu mai lasă timp gândului să recapete rădăcini în el însuşi. Suntem cu toţii disperaţi de maşinismul de la toate nivelele meditaţiei noastre. Însă adevăratele rădăcini ale răului sunt mai adânci, ar trebui un volum pentru a le analiza. Pentru moment mă voi mărgini să spun că Revoluţia cel mai urgent de îndeplinit este într-un soi de regresiune în timp. Să revenim doar la mentalitatea sau numai, simplu, la obiceiurile de viaţă din Evul Mediu, însă în mod real şi printr-un fel de metamorfoză în esenţe, şi voi considera atunci că vom fi înfăptuit singura revoluţie despre care merită să vorbim.

Sunt de pus undeva bombe, însă la baza majorităţii obiceiurilor gândirii prezente, europene sau nu. Domnii suprarealişti sunt mai mult decât mine atinşi de aceste obiceiuri, vă asigur, şi respectul lor pentru anumite fetişuri făcute oameni precum şi îngenunchierea lor în faţa Comunismului e o dovadă, cea mai bună.

E cert că dacă aş fi creat un teatru, ceea ce aş fi făcut s-ar fi înrudit atât de puţin cu ceea ce se obişnuieşte a se numi teatru, pe cât seamănă reprezentarea unei obscenităţi oarecare cu o veche piesă religioasă, *misterul.*

A. A.

8 ianuarie 1927[2]

TEATRUL ALFRED JARRY

Stagiunea 1928[1]

Teatrul Alfred Jarry se adresează tuturor celor care nu văd în teatru un scop, ci un mijloc, tuturor celor pe care nu-i preocupă grija unei realităţi pentru care teatrul e doar semnul şi pe care, prin întâmplările din spectacole sale, Teatrul Jarry se va strădui să-i regăsească. Începând cu Teatrul Jarry, teatrul nu va mai fi acel lucru închis, cuprins în spaţiul restrâns al platoului, ci va ţinti să fie cu adevărat un *act*, supus tuturor solicitărilor şi tuturor deformărilor împrejurărilor şi unde hazardul îşi regăseşte drepturile. O punere în scenă, o piesă vor fi întotdeauna suspecte, verificabile, astfel încât spectatorii, venind după câteva seri din nou, să nu aibă acelaşi spectacol în faţa ochilor. Teatrul Jarry o va rupe deci cu teatrul, şi în plus se va supune unei *necesităţi* interioare în care spiritul îşi are cea mai mare parte. Nu numai cadrele exterioare ale teatrului sunt abolite, ci şi raţiunea sa profundă de a fi. O punere în scenă a Teatrului Jarry va fi pasionantă ca o miză, ca o partidă de cărţi la care ar participa toţi spectatorii. În viaţă, Teatrul Jarry se va strădui să traducă ceea ce viaţa uită, *ascunde*, sau este incapabilă să exprime. Tot ce provine dintr-o eroare *fecundă* a spiritului, dintr-o iluzie a simţurilor, întretăierile sentimentelor cu lucrurile ce frapează înainte de toate printr-un soi de densitate materială, vor fi prezentate sub unghiul lor nemaiauzit, în brutalitatea lor pură, în reliefurile, miasmele lor şi aşa cum apar spiritului, *aşa cum spiritul le păstrează amintirea.*

Ceea ce nu se poate reprezenta ca atare, ce are nevoie de iluziile unei false perspective, ce caută să înşele simţurile printr-o pictură artificială, toate acestea vor fi excluse de pe platou. Tot ce va apare pe scena noastră va fi luat în sensul său direct, literal, nimic nu va avea, indiferent în ce calitate, aparenţa unei decor.

Teatrul Jarry nu trişează cu viaţa, nu o maimuţăreşte, nu o ilustrează, ţinteşte să o continue, să fie un fel de *operaţiune magică* supusă tuturor evoluţiilor. Prin aceasta el se supune unei necesităţi spirituale pe care spectatorul o simte ascunsă în străfundul propriei sale fiinţe. Nu este aici momentul să ţin un curs de magie actuală sau practică, însă, totuşi, despre magie este vorba.

Cum poate o piesă să fie o operaţiune magică, cum poate ea să se supună unor necesităţi care o depăşesc, cum poate fi implicat în ea ceea ce e mai profund din sufletul unui spectator, iată ce se va vedea dacă lumea va binevoi să ne acorde încredere.

În orice caz, ambiţia noastră, singură, ne distinge. Existenţa noastră interesează pe toţi cei preocupaţi de frământarea spiritului, cei ce simt tot ceea ce e ameninţător în atmosfera acestui timp, cei ce vor să participe la revoluţiile ce se pregătesc. Ei sunt cei ce ne vor da mijlocul de a trăi, de la ei aşteptăm acest lucru.

De altfel, mai bine decât toate teoriile, programul nostru este prezent pentru a ne manifesta intenţiile.

Am montat[2] anul trecut *Misterele iubirii* de Roger Vitrac: printre piesele pe care le vom prezenta anul acesta, vom cita în primul rând *Copiii la putere*[3] de acelaşi Roger Vitrac.

Înainte de a se gândi la ideile sale, Roger Vitrac, ca orice autor dramatic bun, se gândeşte la teatru, însă rămâne în acelaşi timp apropiat de gândirea sa. Ba e chiar ceea ce îl caracterizează. În cea mai măruntă expresie se simte cum spiritul, materia creierului, scârţâie.

În *Copiii la putere*, cratiţa clocoteşte. Titlul singur indică o lipsă de respect fundamentală faţă de toate valorile stabilite. În gesturi arzătoare şi împietrite în acelaşi timp, această piesă traduce dezagregarea gândirii moderne şi înlocuirea ei cu... cu ce? Iată în orice caz problema la care răspunde *grosso modo* piesa: Cu ce să gândim? Şi ce rămâne? Nu mai există o măsură comună, nici grad. Ce rămâne? Totul tradus în chip activ, palpabil, deloc filosofic, la fel de pasionant ca o cursă de cai, o partidă de şah, sau acordul secret al lui Briand cu Biserica.

În al doilea rând, *Tragedia răzbunării* de Cyril Tourneur. Nu suntem filosofi, re-constructori. Suntem oameni care încercăm să vibrăm şi să facem ca lumea să vibreze, să vibreze în cor. Dacă nu mai credem în teatrul distracţie, derivare, cocină, prostie, credem în acest soi de înălţime, de plan supraetajat, pe care teatrul atrage după sine atât viaţa cât si gândul. Credem că după piesa creuzet, în care o epocă vine să se răscoacă şi să se recompună, ca şi *Copiii la putere*, o maşină mare, zgomotoasă, grandioasă, exaltantă, ca *Tragedia răzbunării*, care este de altfel o capodoperă verificată, răspunde în întregime simţului, voinţei noastre. O vom monta deci.

Toate operele aparţin tuturor timpurilor. Nu există o piesă specific antică sau modernă, ori e o operă ratată. *Tragedia răzbunării* este foarte aproape de chinurile, revoltele, exasperările noastre.

În al treilea rând, după piesa specifică unui om, în care îşi exprimă propriile idei care au în acest caz şansa să fie destul de universale şi necesare – după piesa obiectivă şi arzătoare în care o anumită idee de fast se va găsi satisfăcută,

va exista ceea ce vom numi piesa impersonală, însă subiectivă, piesa-manifest, scrisă în colaborare, în care fiecare îşi va părăsi punctul de vedere strict personal pentru a se pune la diapazon cu epoca sa, pentru a atinge un soi de universalitate proprie necesităţilor acestui timp, în care fiecare se va abandona suficient pe sine pentru a exprima cel mai mare număr posibil de aspiraţii, în care se va aborda totul,

o piesă ce va fi o sinteză a tuturor dorinţelor şi a tuturor torturilor, ce va fi ca şi creuzetul unei revolte care, în mod teatral, va asocia maximum de expresie cu maximum de îndrăzneală,

ce va fi ca o demonstraţie a tuturor procedeelor posibile de punere în scenă,

care, în minimum de spaţiu şi timp, va aduna cel mai mare număr de situaţii,

în care trei gânduri confruntate vor încerca să regăsească etiajul gândirii[4],

în care aspectele unei aceleiaşi situaţii teatrale vor apare în forma lor obiectivă cea mai demonstrativă,

în care vom încerca în fine să exprimăm într-o piesă fizionomia unui teatru întreg aşa cum concepem noi teatrul,

în care se va vedea ce poate fi o punere în scenă care fuge de artificii pentru a regăsi, cu obiecte şi semne, o realitate mai reală decît realitatea.

Teatrul Alfred Jarry a fost creat pentru a se servi de teatru şi nu pentru a-l sluji. Scriitorii care s-au adunat în acest scop nu au pic de respect pentru autori sau texte şi nu pretind cu nici un preţ, şi în nici o calitate, să li se conformeze.

Dacă ajung la ei piese care să fie, la obârşie şi în substanţa lor cea mai absolută, semnificative din punctul de vedere al stării de spirit pe care ei o caută, le vor accepta de preferinţă altora.

Dar dacă nu, cu atât mai rău pentru acel Shakespeare sau Hugo, sau Cyril Tourneur chiar, care le va cădea între dinţi sau sub picior.

Primul spectacol al stagiunii 1928 va avea loc la mijlocul lunii martie.

Din TEATRUL ALFRED JARRY ŞI OSTILITATEA PUBLICĂ

TEATRUL ALFRED JARRY ÎN 1930[1]

DECLARAŢIE. – Teatrul Alfred Jarry, conştient de înfrângerea teatrului de către dezvoltarea invadatoare a tehnicii internaţionale a cinematografului, îşi propune prin *mijloace specific teatrale* să contribuie la ruinarea teatrului aşa cum există el acum în Franţa, atrăgând după sine în această distrugere toate ideile literare sau artistice, toate convenţiile psihologice, toate artificiile plastice etc., pe care este clădit acest teatru şi reconciliind, cel puţin provizoriu, ideea de teatru, cu domeniile cele mai arzătoare ale actualităţii.

ISTORIC. – Teatrul Alfred Jarry, din 1927 până în 1930, a dat patru spectacole în ciuda celor mai mari greutăţi.

I. – Primul spectacol a fost reprezentat la Teatrul Grenelle în zilele de 1 şi 2 iunie 1927, ca spectacol de seară. Cuprindea:

1. *Pântec ars sau Mama nebună*, operă burlescă, muzicală, de Antonin Artaud[2]. Operă lirică ce denunţa în chip umoristic conflictul dintre cinema şi teatru;

2. *Misterele iubirii* (trei tablouri), de Roger Vitrac[3]. Operă ironică ce concretiza pe scenă neliniştea, dubla singurătate, gândurile ascunse criminale şi erotismul amanţilor. Pentru prima dată un *vis real* a fost realizat despre teatru.

3. *Gigogne*, un tablou de Max Robur[4]. Scris şi reprezentat într-un scop sistematic de provocare.

II. – Al doilea spectacol a fost reprezentat la Comédie des Champs-Élysées în 14 ianuarie 1928, la matineu. Cuprindea:

1. *Partage de midi* (un act) de Paul Claudel, jucat împotriva voinţei autorului[5]. Acest act a fost jucat în virtutea axiomei că o operă tipărită aparţine tuturor;

2. *Mama*, după Gorki, film revoluţionar de Pudovkin, interzis de cenzură şi care a fost proiectat în primul rând pentru ideile pe care le conţine, apoi pentru calităţile proprii şi, în fine, pentru a protesta tocmai împotriva cenzurii.

III. – Al treilea spectacol a fost reprezentat la Théâtre de l'Avenue în zilele de 2 şi 9 iunie 1928, la matineu. Cuprindea:

Visul sau joc de vise de August Strindberg. Această dramă a fost montată din cauza caracterului ei excepţional, fiindcă onirismul joacă aici cel mai mare rol, fiindcă nimeni nu îndrăznea să o monteze la Paris, fiindcă a fost tradusă în franceză de Strindberg însuşi, din cauza dificultăţii pe care o presupunea o astfel de întreprindere, şi în fine pentru a aplica şi a dezvolta pe scară largă metodele de punere în scenă proprii Teatrului Alfred Jarry.

IV. – Al patrulea spectacol a fost reprezentat la Comédie des Champs-Élysées, în zilele de 24 şi 29 decembrie 1928 şi 5 ianuarie 1929, la matineu. Cuprindea:

Victor sau Copiii la putere, dramă burgheză în trei acte de Roger Vitrac. Această dramă când lirică, când ironică, când directă, era îndreptată împotriva familiei burgheze şi avea drept factori discriminanţi: adulterul, incestul, scatologia, mânia, poezia suprarealistă, patriotismul, nebunia, ruşinea şi moartea.

....

NECESITATEA TEATRULUI ALFRED JARRY. – Dacă Teatrul Alfred Jarry nu ar acţiona decât pentru a accentua şi agrava întrucâtva conflictul relevat între ideile de libertate şi independenţă pe care pretinde că le apără şi puterile ostile care i se opun, existenţa lui ar fi deja justificată. Însă, în afara forţelor negative pe care le stârneşte prin absurd, el pretinde, presupunând posibil pentru ultima oară jocul teatral, să aducă în scenă manifestări pozitive, obiective şi direct capabile, prin folosirea raţională a unor elemente însuşite şi încercate, să descalifice, pe de o parte, şabloanele şi falsele valori moderne şi, pe de alta, să caute şi să scoată în evidenţă *evenimentele autentice* şi edificatoare ale stării actuale a francezilor. Fiind bine înţeles că el înglobează în această ultimă denumire trecutul recent[11] şi viitorul apropiat.

POZIŢIA TEATRULUI ALFRED JARRY. – Spectacolele fiind destinate în exclusivitate unui public francez, şi tuturor prietenilor pe care le numără Franţa în lume, vor fi clare [12] şi moderate. Limbajul va fi vorbit şi nimic din ceea ce constituie elementele obişnuite ale succesului nu va fi neglijat [13]. Lirismul plastic, tiradele filosofice, obscurităţile, subînţelesurile savante etc., vor fi cu grijă evitate. Din contră: dialogurile scurte, personajele tipice, mişcările rapide, atitudinile stereotipe, locuţiunile proverbiale, şansoneta, spectacolul de operă etc., îşi vor găsi aici, proporţional cu dimensiunile piesei, locul pe care-l ocupă în Franţa.

Umorul va fi singura lanternă verde sau roşie care va lumina dramele şi-i va semnala spectatorului dacă e liberă calea sau închisă, dacă se cuvine să ţipe sau să tacă, să râdă tare sau încet. Teatrul Alfred Jarry are de gând să devină teatrul tuturor felurilor de râs.

În rezumat, ne propunem ca temă: *actualitatea* înţeleasă în toate sensurile; ca mijloc: *umorul* sub toate formele lui; şi ca scop: *râsul absolut*, râsul care merge de la nemişcarea băloasă până la zguduirea puternică a lacrimilor.

Să ne grăbim să spunem că înţelegem prin umor dezvoltarea acelei noţiuni ironice (ironie germană) care caracterizează o anume evoluţie a spiritului modern. Încă e greu a-i da o definiţie precisă. Teatrul Alfred Jarry, confruntând valorile comice, tragice etc., considerate în sine sau în reacţiile lor reciproce, ţinteşte foarte exact să precizeze experimental această noţiune de umor.

Înseamnă că delcaraţiile ce vor urma referitor la umoristic ţin de asemenea de acest spirit şi că nu am avea dreptate să le judecăm logic.

CÎTEVA OBIECTIVE ALE TEATRULUI ALFRED JARRY – Orice teatru care se respectă ştie să profite de erotism. Se cunosc dozajele savante ale teatrelor de bulevard, music-hall-ului şi cinematografului. Teatrul Alfred Jarry va merge în acest sens atât de departe cât i se va permite. Promite să ajungă mai sus prin mijloace pe care consideră preferabil să le ţină secrete. În afară de aceasta şi de emoţiile pe care le va provoca, direct sau invers, ca de exemplu bucuria, frica, dragostea, patriotismul, gustul crimei etc., etc., îşi va alega ca specialitate un sentiment asupra căruia nici o poliţie din lume nu are putere: *ruşinea*, ultimul, cel mai de temut obstacol în calea libertăţii.

TeatrulAlfred Jarry va renunţa la toate mijloacele care au o legătură mai apropiată sau mai îndepărtată cu superstiţiile, ca de exemplu: sentimente religioase, patriotice, oculte, poetice etc., în afară doar de a le denunţa sau a le combate. Nu va admite decât *poezia de fapt*, *miraculosul uman*, adică degajat de orice legătură religioasă, mitologică sau fabuloasă, şi *umoristicul*, singura atitudine comparabilă cu demnitatea omului pentru care tragicul şi comicul au devenit un scrânciob.

Pe scenă, *inconştientul* nu va juca nici un rol propriu. E suficientă confuzia pe care o seamănă de la autor, prin regizor şi actori, până la spectatori. Cu atât mai rău pentru analişti, amatori de suflete şi suprarealişti. Cu atât mai bine pentru toată lumea. Dramele pe care le vom juca se plasează în mod hotărât la adăpost de orice comentator secret. Ceea ce nu va ajuta la nimic – va adăuga altcineva. Ceea ce ne va scuti de a răspunde, vom replica noi.

Să adăugăm, pentru a fi mai clari, că nu înţelegem să exploatăm inconştientul pentru el însuşi, că în nici un caz el nu ar putea fi scopul exclusiv al cercetărilor noastre şi că numai ţinând cont de achiziţiile pozitive realizate în acest domeniu îi vom păstra un caracter net obiectiv, însă *numai la scara rolului pe care îl joacă în viaţa zilnică.*

TRADIŢIA MĂRTURISITĂ A TEATRULUI ALFRED JARRY. – Teatrul Alfred Jarry renunţă să mai enumere toate influenţele fragmentare pe care a putut să le sufere (de genul: teatru elisabetan, Cehov, Strindberg, Feydeau etc.), pentru a nu reţine, din punctul de vedere al eficacităţii căutate în ţară, decât exemplele indiscutabile furnizate de *teatrele chinez, negro-american şi sovietic.*

Cât despre spiritul care-l conduce, acesta ţine de exemplul umoristic neegalat al lui *Ubu Roi*, şi de metoda riguros pozitivă a lui Raymond Roussel. E bine să mai adăugăm că această mărturisire trebuie mai curând considerată ca un omagiu.

PUNEREA ÎN SCENĂ. – Ca şi în trecut decorurile şi accesoriile vor fi reale şi concrete. Vor fi formate din obiecte şi elemente împrumutate din tot ce ne înconjoară şi vor viza, prin dispunerea lor, crearea [14] unor figuri noi. Luminile vor contribui prin viaţa lor proprie la păstrarea caracterului esenţialmente teatral al acestei expoziţii originale de obiecte.

Personajele vor fi sistematic împinse spre tip. Vom da o idee nouă despre *personajul de teatru*. Actorii își vor alcătui, toți, capete. Vor putea îmbrăca aparența unor personalități de vază. Fiecare dintre ei își va avea vocea proprie variind în intensitate între tonul natural și artificiul cel mai supărător. Prin acest *ton teatral* înțelegem noi să subliniem și chiar să dezvăluim sentimente suplimentare și străine.

Jocul mișcărilor se va acorda cu textul sau i se va opune, în funcție de intențiile de valorificat. Această *pantomimă nouă* se va putea înfăptui în afara mișcării generale a acțiunii, va putea să o ocolească, să se apropie, să se unească cu ea, conform mecanismului sever impus interpretării. Metodă ce nu are nimic gratuit din punct de vedere artistic, din moment ce e destinată să scoată în evidență actele nereușite, uitările, neatențiile etc., într-un cuvânt toate trădările personalității, făcând inutile astfel corurile, aparteurile, monologurile etc. (Vedem aici un exemplu din obiectivările inconștiente pentru care așteptam clipa potrivită să le realizăm într-un paragraf precedent.)

În plus, mijloacele, chiar cele mai grosolane, vor fi folosite pentru a frapa spectatorul. Fanfare, focuri de artificii, explozii, faruri etc.

Vom căuta în domeniul izolabil al simțurilor toate halucinațiile susceptibile de a fi obiectivate. Toate mijloacele științifice utilizabile pe o scenă vor fi folosite pentru a produce echivalentul vertijurilor gândului sau simțurilor. Ecouri, reflexe, apariții, manechine, alunecări, rupturi, dureri, suprize etc. Prin aceste mijloace intenționăm noi să regăsim *frica* și pe complicii ei.

În afară de aceasta, dramele vor fi în întregime sonorizate, inclusiv antractele în timpul cărora difuzoare vor întreține atmosfera dramei până la obsesie.

Piesa astfel reglată în detalii și în ansamblu, supunându-se unui ritm ales, se va desfășura ca un rulou de muzică perforat într-un pian mecanic, fără interpretare între replici, fără șovăială în gesturi și va da sălii *impresia unei fatalități și a unui determinism dintre cele mai precise*. În plus, mașina astfel montată va funcționa fără a se sinchisi de reacțiile publicului.

APEL LA PUBLIC. – Teatrul Alfred Jarry, prezentînd publicului declarațiile precedente, își permite să-i ceară ajutorul de orice natură ar fi. Se va pune în raport direct cu toți cei care vor binevoi să fie interesați,

într-un fel sau altul, de acţiunea pe care acesta o întreprinde. Va răspunde tuturor sugestiilor care i se vor face. Va examina toate operele care vor fi supuse atenţiei sale şi se angajează, încă de acum, în măsura mijloacelor sale, să le joace pe acelea care ar corespunde programului pe care şi l-a fixat.

Ne propunem, în afară de aceasta, să deschidem o listă pe care îi vom înscrie pe toţi aderenţii de principiu, rugându-i totuşi, ca atunci când ne vor scrie să ne comunice şi ocupaţia şi adresa lor, pentru a putea, dacă ne-o permit, să le cităm personalitatea sau, mai simplu, să-i ţinem la curent cu activitatea noastră.[15].

Din ÎN LEGĂTURĂ CU O PIESĂ PIERDUTĂ

ÎNTR-UN SCOP DE DESCENTRALIZARE...

....

Într-un[1] scop de descentralizare şi pentru a oferi publicului marsiliez noutatea unei tentative teatrale de tip nou şi chiar întru totul revoluţionară, intenţionăm să-i cerem domnului Antonin Artaud să vină să dea aici, la Marsilia, premiera spectacolului pe care-l pegăteşte: *Atreu şi Thyestes* de Seneca într-o adaptare originală şi care face din aceasta o operă de extremă actualitate.

Pentru a-i sublinia aspectul direct, nemijlocit emoţionant, Antonin Artaud va juca această tragedie într-un cadru extra-teatral, hală de uzină sau sală de expoziţie. Astfel patetismul etern al vechii drame îşi va recăpăta tot sensul, urgenţa, însă mai ales actualitatea.

Căci originalitatea unei[2] asemenea tentative este că trezeşte nu numai interesul publicului literat ci şi pe cel al masei mulţimii, pentru o aventură suverană ce foloseşte întreaga gamă posibilă a sentimentelor omeneşti şi colective. Toate Marile Mituri ale Trecutului ascund forţe pure. Miturile n-au fost inventate decât pentru a face să dureze aceste forţe şi pentru a le manifesta. Iar în afara învelişului şcolar şi literar, Antonin Artaud vrea să încerce, prin intermediul unei tragedii mitice, să prezinte pe scenă forţele lor naturale şi să redea[3] astfel teatrul veritabilei sale destinaţii.

Aceasta înseamnă că prin acest procedeu, teatrul încetează de a mai fi un joc, iar relaxarea unei seri efemere poate să devină un soi de act util şi să capete valoarea unei adevărate terapeutici[4] în care mulţimile antice veneau să capete gustul de a trăi şi forţa de a rezista loviturilor fatalităţii.

Niciodată nu s-a făcut simţită, ca în epoca prezentă, necesitatea unui spectacol exaltant, hrănitor, cu viturţi profunde, care să depăşească efectele artistice vulgare, să subjuge sufletul şi să atingă un fel de nouă realitate.

Indienii unor anumite triburi din America de Nord cunosc şi practică melodiile de vindecare. Chiar foarte recent s-au înregistrat pe discuri descântece ale unor vrăjitori negre care, fie că o vrem, fie că nu, se

dovedesc eficace în provocarea ploii. Vindecările de la Lourdes sunt efectul unei sugestionări colective în care mulţumea reface fără s-o ştie, prin elanul său unanim, lanţul vechilor vrăjitori.

Antonin Artaud vrea deci să facă iar din teatru un fel de sugestionare colectivă capabilă să readucă pînă la urmă ordinea, în conştiinţe, iar prin ordinea interioară un soi de pace exterioară de care vor profita toate spiritele.

Oricât de anacronică, oricît de nelalocul ei le-ar părea unora, oricât de inutilă şi inficace chiar din punct de vedere concret, încercarea merită făcută: şi va fi.

Cu atât mai mult cu cât va rămâne în orice caz un spectacol neuitat şi fără precedent care nu va putea fi acuzat de inutilitate şi chiar de pericol şi risc, decât după ce va fi fost văzut.

Cu atât mai mult, mai ales, că acest spectacol va prilejui un anumit număr de inovaţii foarte importante în domeniul sunetului, vocii, mişcării, gestului.

În cazul în care grosul mulţimii rezistă unui discurs subtil a cărui rotaţie intelectuală îi scapă, el nu rezistă unor efecte de surpriză fizică, dinamismului de ţipete[5] şi gesturi violente, unor explozii vizuale, unui întreg ansamblu de efecte tetanizante venite la ţanc şi folosite pentru a acţiona în mod direct asupra sensibilităţii materiale a spectatorului.

Purtat de paroxismul unei acţiuni materiale violente şi căreia nici o sensibilitate nu-i rezistă, spectatorul vede cum i se rafinează sistemul nervos general, devine mai apt să recepţioneze undele emoţiilor mai rare, ale ideilor sublime din Marile Mituri care, graţie acelui spectacol, vor căuta să-l emoţioneze prin forţa lor fizică de deflagraţie.

Se vede că, printr-un astfel de spectacol, este vorba să se ajungă la un fel de orchestraţie grandioasă la care să participe, ca în anumite opere vestite[6], nu numai simţul şi intelectul, ci şi întreaga sensibilitate nervoasă disponibilă şi de care publicul, în general, nu se serveşte decât în ocaziile extra-teatrale, mişcări sociale, catastrofe intime[7], accidente şi exaltări de toate felurile, care fac din viaţă cea mai gigantică dintre tragedii.

Antonin Artaud
6 iulie 1934

Din DESPRE *TEATRUL ŞI DUBLUL SĂU*

TEATRUL ŞI PSIHOLOGIA – TEATRUL ŞI POEZIA

Această concepţie magică despre Cuvânt este o întreagă concepţie orientală. La noi, ne mărginim la experienţă, nu ne aventurăm atât de departe. Totuşi nu este o afirmaţie prea îndrăzneaţă dacă spunem că această aservire la ceea ce e cunoscut, prin limitările pe care le impune în toate domeniile, este cauza absolută, directă, la urma urmelor alta nu există, a decăderii aproape *organice*[2] a teatrului occidental actual. Dacă toate artele şi toate teatrele, şi înseşi Lumile, au nevoie de o credinţă pentru a putea trăi, se poate spune că religia realului şi a experienţei nu este un motiv suficient pentru a exista.

Dacă teatrul nu depăşeşte domeniul a ceea ce cuvintele, luate în sensul lor cel mai obişnuit, în accepţiunea lor cea mai firească şi obişnuită, pot atinge, aceasta ţine de ideile Occidentului despre Cuvânt, idei care fac din tot teatrul un fel de imens proces-verbal psihologic de constatare, o muncă de uşier şi de topograf al sentimentelor şi al gândirii.

Şi asta fără posibilitatea de a recurge la o exaltare *prin* imagini, adică fără folosirea imaginaţiei. Dar aceasta nu ajunge ca teatrul modern să fie acuzat că îi lipseşte imaginaţia. E un reproş gratuit atâta timp cât nu se vor fi determinat, în EL, raporturile[3] imaginaţiei cu limbajul şi, ca o consecinţă a posibilităţilor extreme ale limbajului, cu Umorul şi cu Poezia.

TEATRUL ŞI POEZIA[4]

A pune, în aceste condiţii, problema teatrului, înseamnă a pune problema unui limbaj ce nu ar aparţine decât teatrului[5], deci independent de Cuvânt şi destinul ce a fost legat de el[6].

Se pare că noţiunea unui limbaj care nu ar aparţine decât teatrului poate să se confunde cu cea a unui limbaj în spaţiu, aşa cum se poate el produce pe o scenă şi opus limbajului cuvintelor[7]. Limbajul teatrului este în definitiv limbajul scenei, care este dinamic şi obiectiv. El ţine de

tot ce poate fi pus pe scenă în materie de obiecte, forme, atitudini, semnificaţii. Aceasta însă în măsura în care toate elementele se organizează şi, organizându-se, se despart de sensul lor direct, vizează, în fond, crearea unui adevărat limbaj bazat pe semn în loc să fie bazat pe cuvînt[8]. Aici apare noţiunea de simbolism bazat pe schimbarea semnificaţiilor. Li se smulge lucrurilor sensul lor direct şi li se dă un altul.

*

Pe fondul decadenţei actuale a teatrului, publicul mai ales este cel incriminat. Şi aceasta se face pe baza textelor de teatru pe care le-a respins, fără să se întrebe ce a făcut cu ele reprezentaţia. Şi din acest punct de vedere se pare că nu a mai existat, cel puţin în Franţa, de foarte multă vreme, în jurul unui text de calitate, o reprezenţie teatrală valabilă. Se pare că s-a pierdut complet noţiunea necesităţilor teatrului şi a posibilităţilor lui. O concepţie europeană despre teatru vrea ca teatrul să fie confundat cu textul, ca totul să fie centrat în jurul dialogului, considerat ca punct de plecare şi de sosire. Faţă de aceasta, ni se pare că, fără a apela la noţiunea filosofică şi deci puţin prea specializată de teatru pur, se poate extrage noţiunea unui teatru bazat pe posibilităţile de dezvoltare ale unei expresii pur scenice, în care toate mijloacele de acţiune utilizabile pe o scenă ar intra în joc la rîndul lor. Aceasta nu înseamnă că trebuie să se facă astfel încât punerea în scenă să domine textul. Şi, în legătură cu aceasta, mai trebuie să se opună o anume concepţie europeană a punerii în scenă, în care tot, lumină, decor şi mişcare, nu este decât un adjuvant s-ar putea spune decorativ al teatrului, unei concepţii organice şi profunde, în care punerea în scenă devine un limbaj deosebit. În cazul în care textul îşi păstrează întreaga importanţă, e sigur că tot ce este oferit punerii în scenă nu poate decât să ajungă la o deviere pur artistică a textului, deci inutilă şi parazitară. Acestea fiind stabilite, se poate trage concluzia că teatrul nu va fi redat sieşi decât în ziua în care orice reprezentaţie dramatică se va desfăşura direct[9], pornind de la scenă, şi nu ca o a doua reluare a unui text definitiv scris, sieşi suficient şi limitat la propriile-i posibilităţi.

Aceasta conduce la implicarea în mod direct a limbajului vorbit, aşa cum e conceput acum în Europa, ca mijloc de exprimare, şi la întrebarea dacă el răspunde cu adevărat tuturor necesităţilor organice ale vieţii.

De unde decurge întrebarea accesorie a destinării cuvântului[10] şi a puterii lui reale şi magice, de evocare şi de realizare.

În orice caz, ori ce s-ar putea gândi despre importanţa cuvântului în real, teatrul, care oferă alte posibilităţi decât cele pur verbale, nu este direct legat de ele.

Teatrul se confundă cu destinaţia însăşi a lumii formale. Pune problema exprimării prin forme şi îndeamnă să nu ne purtăm cu mănuşi cu realitatea, prin umor, creator de poezie.

Şi apoi, această reimplicare umoristică a realului te îndeamnă să te întrebi unde conduce spiritul, sensibilitatea, dacă vrem să tragem consecinţele ultime.

Conduce la metafizica intelectuală, pe de o parte, organică, pe de alta, prin posibilităţile de disociere magică şi religioasă a limbajului folosit.

*

Obiecte noi, uneori chiar splendid evoluate, însă finite, indiferent ce idee excesivă despre ele înseşi sunt uneori capabile să dea inteligenţei omeneşti.

TEATRUL ESTE MAI ÎNTÂI RITUAL ŞI MAGIC... [1]

/ Teatrul este mai întâi ritual şi magic, adică legat de anumite forţe, bazat pe o religie, pe credinţe efective, a cărui eficacitate se traduce în gesturi şi este direct legată de riturile teatrului, care sunt practicarea însăşi şi expresia unei nevoi magice spirituale. /

Credinţele se sting, gestul exterior al teatrului rămâne, golit de substanţa lui luăuntrică, transcendent încă, însă pe planul imaginaţiei şi spiritului. Nu mai există nici puteri, nici idei oculte în spatele acestui gest, însă un substrat poetic real continuă să se agite în spatele lui, ca prin respingere. Ideile au murit, însă răsfrângerea lor rămâne în starea poetică pe care o evocă gestul. E calitatea secundă, gradul secund al gestului reprezentat prin poezia în *stare pură* ce are încă dreptul să se numească poezie, însă fără eficacitate magică reală. Arta este foarte aproape de decadenţa sa.

În această stare, totuşi, spiritul continuă să creeze mituri, iar teatrul să le reprezinte. Teatrul continuă să trăiască de-asupra realului, să-i propună spectatorului o stare de viaţă poetică ce nu ar duce, dacă ar fi împinsă pînă la capăt, decât la prăpăstii, însă preferabilă totuşi vieţii psihologice simple sub care se sufocă azi teatrul.

E stadiul în care teatrul se foloseşte de magia naturii, rămâne marcat de o culoare de cutremur şi eclipsă, în care poeţii fac să vorbească furtuna, în care teatru, în fine, se mulţumeşte cu aspectul fizic accesibil al înaltei magii!

Poezia pe care o foloseşte este neagră; şi, radioasă, e şi mai neagră, şi mai posomorâtă.

E starea în care teatrul a devenit o funcţie de înlocuire. Vieţii obişnuite, teatrul îi opune o stare de viaţă poetică strălucitoare, însă falsă. Vieţii psihologice, o altă viaţă psihologică uşor îngroşată, uşor mai monstruoasă. Personajele îşi mânuiesc cuţitele, însă ceea ce mănâncă, fie şi pe plan simbolic, nu mai are sens.

Iată-ne acum la stadiul vieţii aplicate, în care totul a dispărut, natură, magie, imagini, forţe; la starea de stagnare în care omul trăieşte din moştenire, cu o rezervă sentimentală şi morală neschimbată de un secol. În acest stadiu, teatrul nu mai creează mituri. Miturile mecanice ale vieţii moderne

au fost preluate de cinematograf. Putea să le preia – oricum nu duc la nimic. Întorc spatele spiritului. Cât despre pseudo-cunoaşterea inconştienţei, fantomele psihologice, apariţiile poetice pe care le poate face să se ivească, trebuie să ne înţelegem,. sau prin faptul unei apropieri de viaţa clocotitoare, viaţa în stare pură, se va regăsi ceva esenţial în fiinţă, ne vom decide să separăm din nou principiile psihologice,dar să le separăm metafizic şi pentru ceea ce reprezintă ca transcendent, iar inconştientul va invita din nou la simboluri şi imagini, luat ca mijloc de recunoaştere a ceea ce depăşeşte psihologia.

Or, inconştientul înregistrat fotografic nu va reuşi decât să extindă nemăsurat domeniul a ceea ce e cunoscut non-magic şi nu vom mai ieşi din teatrul moral şi chirurgical.

Din ÎN LEGĂTURĂ CU TEATRUL N.R.F.

TEATRUL PE CARE ÎL VOI ÎNFIINŢA [1]

Am un proiect de teatru pe care sper să-l realizez cu sprijinul N.R.F.*. Aceasta îmi deschide paginile ei pentru a-mi permite să definesc orientarea acestui teatru în mod obiectiv şi din punct de vedere ideologic. Articolul în care îmi voi expune programul şi îmi voi defini directivele va constitui un fel de manifest pe care mai mulţi scriitori de la N.R.F. trebuie să-l semneze. În plus, Andre Gide, Julien Benda, Albert Thibaudet şi Jean Paulhan formează comitetul de patronaj al acestui teatru. Şi, ca membri ai acestui comitet, vor lua parte la toate discuţiile privind spectacolele ce se vor monta în acest teatru[2].

Încă nu mi-am pus problema sălii, şi poate că mă voi hotărî în favoarea unui hangar pe care-l voi aranja şi reconstrui după principiile care au dus la arhitectura anumitor biserici, sau şi mai bine încă a anumitor locuri sfinte şi a anumitor temple din vârful Tibetului. Îmi fac o idee religioasă şi metafizică despre teatru, dar în sensul unei acţiuni magice, reale, absolut eficiente. Şi trebuie să se înţeleagă că eu iau cuvintele «religios» şi «metafizic» într-un sens care nu are nimic de-a face nici cu religia, nici cu metafizica aşa cum sunt ele înţelese în mod obişnuit. Vedeţi deci până la ce punct are acest teatru intenţia s-o rupă cu toate ideile cu care se hrăneşte teatrul în Europa în 1932.

Cred în acţiunea reală a teatrului, însă nu pe planul vieţii. Inutil de spus după asta că eu consider zadarnice toate tentativele făcute în Germania, Rusia sau America în ultima vreme, pentru a face ca teatrul *să servească* unor ţeluri sociale şi revoluţionare imediate. Iar aceasta, oricât de noi ar fi procedeele de punere în scenă folosite, procedeele, prin faptul că se consimt şi că *se vor* aservite datelor celor mai stricte ale materialismului dialectic, prin faptul că întorc spatele metafizicii pe care o dispreţuiesc, rămân punere în scenă conform celei mai vulgare accepţiuni a acestui cuvânt. Nu am nici timpul nici spaţiul aici pentru a duce până la capăt discuţia. Există, după cum puteţi să vedeţi, două

* N.R.F. = Nouvelle Revue Française = Noua Revistă Franceză – (nota trad.)

concepţii despre viaţă şi poezie care se înfruntă. Concepţii cu care teatrul e solidar în orientarea lui.

În orice caz şi din punct de vedere obiectiv, iată ce pot eu să spun. M-am gândit să joc *Woyzeck*, de Büchner, şi mai multe opere ale autorilor elisabetani: *Tragedia răzbunării*, de Cyril Tourneur; *Ducesa Amalfi* şi *Demonul alb* de Webster, opere de Ford, etc., însă scopul meu, în realitate, nu este de a da un program, cum nu e să joc piese scrise. Cred că teatrul nu va putea redeveni el însuşi decât în ziua în care autorii dramatici îşi vor schimba radical şi inspiraţia şi, mai ales *mijloacele* de scriere. Pentru mine, problema care se pune este de a permite teatrului să-şi regăsească adevăratul limbaj, limbaj spaţial, limbaj de gesturi, de atitudini, de expresii şi de mimică, limbaj de strigăte şi de onomatopee, limbaj sonor, în care toate aceste elemente obiective vor duce la semne fie vizuale, fie sonore, dar care vor avea tot atâta importanţă intelectuală şi semnificaţie sensibilă ca şi în părţile *hotărâte* şi discursive ale vieţii, ca o limpezime mai precisă şi obiectivă apărând în vârful unei idei.

Şi am de gând să fac, în jurul unei teme cunoscute, populare sau sacre, una sau mai multe încercări de realizare dramatică, în care gesturile, atitudinile, semnele *se vor inventa* pe măsură ce vor fi gândite, şi *direct* pe scenă, în care cuvintele se vor naşte pentru a încheia şi a duce la reuşită aceste discursuri lirice compuse din muzică de gesturi şi semne active. Şi va trebui să se găsească un mijloc de a nota, ca pe nişte portative muzicale, într-un limbaj cifrat de un gen nou, tot ceea ce va fi compus.

SCRISOARE PENTRU *COMOEDIA* [1]

Paris, 18 septembrie 1932

Domnule,

Binevoiţi a-mi permite să dezvolt aici câteva din principiile care m-au călăuzit în încercarea pe care o întreprind.

Concep teatrul ca pe o operaţiune sau ca pe o ceremonie magică, şi voi face toate eforturile pentru a-i reda, prin mijloace actuale şi moderne, şi pe cât se va putea pe înţelesul tuturor, caracterul ritual primitiv. În orice lucru există două laturi, două aspecte[2].

1. Aspectul fizic, activ, exterior, care se traduce prin gesturi, sonorităţi, imagini, armonii preţioase. Această latură fizică se adresează nemijlocit sensibilităţii spectatorului, adică nervilor. Are facultăţi hipnotice. Pregăteşte spiritele prin nervi pentru receptarea ideilor mistice sau metafizice care constituie aspectul interior al unui rit şi pentru care aceste armonii sau aceste gesturi nu sunt decât învăluirea.

2. Aspectul interior, filosofic sau religios, înţelegând acest din urmă cuvânt în sensul său cel mai larg, în sensul său de comunicare cu Universalul.

Dar spectatorul se poate linişti, căci orice rit are trei stadii. Şi după latura fizică destinată să învăluie şi să farmece asemenea oricărui dans şi oricărei muzici, apare latura feerică şi poetică a ritului, asupra căreia spiritul se poate opri fără a merge mai departe. În acest stadiu, ritul povesteşte numai istorisiri şi furnizează imagini minunate şi foarte cunoscute, aşa cum, citind *Iliada*, ne putem opri la avatarurile matrimoniale ale lui Menelau, fără să ne preocupăm de ideile profunde sau îngrozitoare pe care le conţin şi pe care sunt însărcinate să le ascundă.

Am insistat, de altfel, asupra acestei laturi magice şi operatorii a teatrului într-un articol apărut în numărul din februarie 1932 al N.R.F.[3]. Şi de atunci, am avut foarte marea satisfacţie să constat că nişte critici excelenţi îmi dădeau dreptate.[4] Astfel, Jean Cassou, în numărul din 17 septembrie din *Nouvelles littéraires*, vorbeşte despre un mod poetic de a folosi obiectele pe scenă, şi foloseşte chiar cuvântul «ceremonial» pe care-l utilizasem eu într-o notă adăugată la acelaşi articol[5]. Se pare deci

că există un acord în anumite cercuri privind un anume mod de a considera teatrul altfel decât ca pe un joc de artă gratuit sau ca pe un mijloc de a uita necazurile unei digestii neplăcute.

Însă în acelaşi timp în care îşi recapătă puterile de acţiune directă asupra nervilor şi sensibilităţii, şi prin sensibilitatea asupra spiritului[6], teatrul renunţă la folosirea teatrului vorbit, ale cărui limpezime şi logică excesivă sunt o piedică pentru sensibilitate. De altfel nu este vorba de a suprima vorba, ci de a-i reduce considerabil folosirea, sau de a o folosi într-un sens magic uitat sau nerecunoscut. E vorba mai cu seamă de a suprima o anume latură pur psihologică şi naturalistă a teatrului şi de a permite poeziei şi imaginaţiei să-şi recapete drepturile.

Dar, şi în aceasta constă noutatea, există o latură virulentă şi, voi zice, chiar periculoasă a poeziei şi a imaginaţiei de regăsit. Poezia este o forţă disociatoare şi anarhică, ce prin analogie, asociaţii, imagini, nu trăieşte decât dintr-o răsturnare a raporturilor cunoscute. Iar noutatea va consta în răsturnarea acestor raporturi nu numai în domeniul exterior, în domeniul naturii, ci şi în domeniul interior, adică în cel al psihologiei.

Acum, dacă sunt întrebat cum, voi răspunde că e secretul meu. În orice caz, ceea ce pot spune este că acest nou teatru, latura obiectivă, exterioară, adică partea scenică, arta scenică, va avea o importanţă primordială, că totul va fi bazat nu pe text, ci pe reprezentare, şi că textul va redeveni sclavul spectacolului. Un nou limbaj, ce-şi va avea legile şi mijloacele lui proprii de scriere, se va dezvolta alături de limbajul vorbit şi, oricât de fizic şi de concret ar fi, va avea tot atâta importanţă intelectuală şi facultăţi sugestive ca şi celălalt.

Căci eu cred că este urgent, pentru teatru, să-şi dea seama o dată pentru totdeauna de ceea ce îl deosebeşte de literatura scrisă. Oricât de fugară ar fi, arta teatrală este bazată pe utilizarea spaţiului, pe exprimarea în spaţii şi, vorbind la modul absolut, nicăieri nu scrie că artele fixe, înscrise în piatră, pe pânză sau pe hârtie sunt cele mai valabile, şi cele mai eficace *magic*.

În acest nou limbaj, gesturile valorează cât nişte cuvinte, atitudinile au un sens simbolic adânc, sunt luate în stare de hieroglife, şi întreg spectacolul, în loc să ţintească efectul şi farmecul, va fi pentru spirit un mijloc de recunoaştere, de ameţeală şi revelaţie.

Înseamnă că poezia se instalează în obiectele exterioare, şi că din asamblările acestora şi din alegerea lor ea scoate consonanţe ciudate şi

imagini, că totul, în spectacol, tinde la expresia prin mijloace fizice care *angajează* atât spiritul cât și sensibilitatea.

Astfel apare o anume *idee alchimică* despre teatru, în care, invers ca în teatrul obișnuit, pentru care răspândirea analitică a sentimentelor corespunzând stării grosolane a chimiei științifice (care nu este decât o ramură degenerată a Alchimiei), formele, sentimentele, vorbele compun imaginea unui fel de vârtej viu și sintetic, în mijlocul căruia spectacolul capătă aspectul unei veritabile transmutații.

Cât despre opere, nu vom juca nici o piesă scrisă. Spectacolele vor fi făcute direct pe scenă, și cu toate mijloacele pe care le oferă scena, însă luate ca un limbaj în aceeași calitate ca dialogurile din teatrul scris, sau cuvintele. Ceea ce nu înseamnă că aceste spectacole nu vor fi riguros compuse și *fixate* odată pentru totdeauna înainte de a fi jucate.

Iată, în ceea ce privește principiul. Cât despre mijloacele materiale de realizare, permiteți-mi să nu le dezvălui decât ceva mai târziu.

Antonin Artaud

Din SCRISORI

Lui Jean Paulhan

[La bord.] 25 ianuarie 1936[1]

Dragă prietene,

Cred că am găsit titlul potrivit pentru cartea mea. Va fi:

TEATRUL ŞI DUBLUL SĂU

căci dacă teatrul dublează viaţa, viaţa dublează adevăratul teatru şi aceasta nu are nimic de-a face cu ideile lui Oscar Wilde despre artă. Acest titlu va răspunde tuturor dublurilor teatrului pe care am crezut că le găsesc de atâţia ani încoace: metafizica, ciuma, cruzimea, rezervorul de energii pe care-l constituie Miturile, nemaiîntruchipate de oameni, teatrul le întruchipează. Şi înţeleg prin acest dublu cel mai mare agent magic pentru care teatrul, prin formele lui, nu e decât o reprezentare, aşteptând ca să devină transfigurarea lui.

Pe scenă se reconstituie unirea gândirii cu gestul şi actul. Iar Dublul Teatrului este realul *nefolosit* de către oamenii de acum.

Îmi cer scuze încă o dată că nu v-am putut anunţa ora plecării mele. Însă ultima zi a fost deosebit de agitată. Puteţi să-mi scrieţi la *Legaţia Franţei la Mexico.* Acolo voi merge pentru a-mi ridica scrisorile.

Vă strâng mâinile afectuos, dumneavoastră şi doamnei Paulhan.

Antonin Artaud

Din INTERVIURI

TEATRUL CRUZIMII [1]

În 6 mai, Teatrul Cruzimii va prezenta *Familia Cenci* şi, ca pentru o mare sărbătoare, clopotele vor bate la Folies-Wagram, unde se va auzi... clopotul cel mare de la catedrala din Chartres[2].

– Nu mă puteam gândi să folosesc sunetul direct şi, după cum se obişnuieşte în Rusia, ne spune Antonin Artaud, să pun să se instaleze, chiar în teatru, clopote de zece metri înălţime şi care l-ar fi învăluit pe spectator într-o reţea de vibraţii pentru a-l supune. Am recurs la înregistrări: un microfon a fost amplasat sub clopotul mare cu sunet grav al catedralei şi, în aceeaşi dimineaţă, Désormière, care-mi dă un sprijin de nepreţuit, captează într-o uzină de la periferie acele zgomote de maşini care-şi vor găsi locul într-o încăpere de tortură din Evul Mediu.

Cartea Morţilor a tibetanilor insistă asupra puterii sunetului captat de urechea omenească; această putere, nimeni, cred, nu o va contesta, şi toată lumea ştie că repetarea sunetului acţionează în chip hipnotic. Nu am ezitat să folosesc undele Martenot: pentru prima dată se va auzi un asemenea volum de sunet şi de o astfel de natură.

– Lumina?

– Luminile nu sunt făcute pentru a lumina. Trebuie repartizată şi difuzată culoarea şi densitatea luminii, dar mai ales nu-mi vorbiţi de iluminările fals naturaliste!

Text, gest, sunet, lumină au pentru mine o importanţă egală: spectacolul trăieşte din acest tot şi oricine neglijează unul din aceste elemente privează acest corp de un organ esenţial... Nu există ca adevărat limbaj de teatru decât acţiunea. Numai ea contează.

Ceea ce se pregăteşte într-o instituţie care a cunoscut destine diverse nu este altceva decât concluzia acestui «Manifest al Teatrului Cruzimii» publicat sub semnătura lui Artaud de *Nouvelle Revue Française*...

– Vreau să ating, dincolo de bine şi de rău, acea noţiune de viaţă universală care comunica atâta forţă Misterelor din Eleusis. Cruzimea – să nu ne înşelăm – este cu totul altceva pentru mine decât o poveste

de sânge, de asprime... Înseamnă să mergi până la capătul a tot ce poate regizorul asupra sensibilităţii actorului şi spectatorului.

Cred în necesitatea unor mijloace fizice pentru a-l aduce pe spectator la o stare de supunere, pentru a-l amesteca cu forţa în acţiune. Cu bâjbâielile inevitabile, caut principiile unei ştiinţe despre care sunt convins că există şi că a inspirat pe anumiţi pictori: Da Vinci, El Greco, Tintoretto şi chiar Veronese.

Balthus, care a creat costumele, cunoaşte bine simbolismul culorilor. El este de asemenea autorul decorurilor concepute într-un spirit de măreţie veritabilă şi compuse numai din elemente reale. Veţi vedea, în *Familia Cenci*, un palat construit ca o adevărată ruină, cu schelele şi prelatele înlocuind frizele.

– Actorii?

– Am încercat să mă lipsesc de actori de profesie. În Rusia nişte muncitori îl joacă miraculos pe *Regele Lear*. Nu cred în profesie, am oroare de ceea ce se înţelege prin acest cuvânt, însă cred în temperament şi în muncă.

Rari sunt actorii profesionişti care s-au păstrat «puri».

În orice fiinţă omenească există trei principii cunoscute de vechii alchimişti: corpul, sufletul şi spiritul ce trebuie atins. Prin combinarea armoniilor, vom încerca să trezim o sensibilitate care nu este pierdută, ci parcă izolată de o infinitate de obstacole. Spuneţi-vă că ceea ce întreprindem nu trebuie să depindă de nici o ţară şi că singurul nostru ţel este de a-i reda teatrului demnitatea sa.

Familia Cenci.Un subiect barbar, în afara timpului, a cărui realizare, aşa cum o vreau eu, trebuie să-i lase pe actor şi pe public epuizaţi. N-am luat din Shelley decât subiectul, înlocuind lirismul cu acţiunea...

Iya Abdy va fi Beatrice şi, atârnată de păr, de roata supliciului, va suporta pedeapsa rezervată paricizilor. Iya Abdy este o tragediană cu chip frumos...

– Îl admir pe Baty, ne-a mărturisit ea. După o reprezentaţie cu *Crimă şi pedeapsă*, care trezise în străfundurile mele (îmi curge prin vine sânge malorus) ecouri răscolitoare, urma să-l văd. El e cel care m-a încurajat. Am lucrat cu Dullin timp de trei ani.

Lady Abdy ar vrea să i se uite rangul...

– Nu există motiv, protestează ea, pentru ca, după ce am trăit în lume, să fim întru totul lipsiţi de talent. Obstacolele sunt în ea, mai numeroase, iar drumul ascunde, sub flori, hârtoape...

Credeţi că o să plac? se nelinişteşte ea cu o modestie fermecătoare cu atât mai mult cu cât e neaşteptată la această tânără femeie, împodobită cu toate darurile...

Căci vreau să plac «locurilor ieftine» ca şi «fotoliilor de 40 de franci».

Iya Abdy, cât de mult vă mulţumim pentru îndoielile care vă aduc dureroasa dar necesara consacrare a adevăraţilor artişti!

Francia-Rohl

În româneşte de **Voichiţa Sasu**

NOTE

TEATRUL ŞI DUBLUL SĂU

Teatrul şi dublul său a apărut în colecţia *Metamorfoze* (Gallimard) la 7 februarie 1938. Această lucrare reunea însemnările despre teatru ale lui Antonin Artaud începând cu anul 1932 – texte publicate în *Nouvelle Revue Française*, conferinţe, manifeste, fragmente de scrisori.

Abia în 1935 Antonin Artaud se hotărăşte să adune aceste texte în volum, când tocmai terminase de scris *Familia Cenci* şi era în căutarea unei săli în care să monteze această tragedie. *Am aici o seamă de texte care aş dori să apară cât mai repede posibil*, îi scrie lui Jean Paulhan la 22 februarie 1935. După oprirea reprezentaţiilor cu *Familia Cenci* la Folies - Wagram, Antonin Artaud nu mai are decât o dorinţă: să plece în Mexic. Înainte de plecare, a terminat *Teatru oriental şi teatru occidental*, *Un atletism afectiv, Teatrul lui Seraphin* şi o notă pe marginea unui spectacol de Jean-Louis Barrault: *În jurul unei mame*, toate fiind texte pe care vrea să le adauge volumului în lucru. De pe vaporul ce-l duce spre Mexic, îi scrie lui Jean Paulhan la 25 ianuarie 1936 că *a găsit pentru cartea sa titlul potrivit. El va fi: TEATRUL ŞI DUBLUL SĂU*. La întoarcerea din Mexic şi înainte de a se lansa în aventura irlandeză, va începe lucrul la corectură.

Cînd *Teatrul şi dublul său* va apare, Antonin Artaud va fi internat la Sainte-Anne.

PREFAŢĂ

1. Nu avem nici o indicaţie precisă despre data la care a fost scrisă această prefaţă. Deşi Antonin Artaud, în scrisorile către Jean Paulhan, înaintea plecării în Mexic şi chiar în timpul şederii sale acolo a insistat de mai multe ori, vorbind despre compoziţia volumului *Teatrul şi dublul său*, asupra unor texte inedite ce trebuiau să facă parte din lucrare, nu pomeneşte nimic nicicând despre vreo prefaţă. Este poate ulterioară celorlalte texte. De altfel, conţinutul său dovedeşte că n-a putut fi scrisă decât după studierea civilizaţiei mexicane de către Antonin Artaud. Or,

abia în 1933 redactează primul text consacrat Mexicului: *Cucerirea Mexicului*. Mai târziu, după eşecul *Familiei Cenci*, se hotărăşte să încerce aventura mexicană şi abia cu această ocazie va studia serios cosmogonia şi civilizaţia mexicană. Poate că în acel moment s-a gândit să scrie o prefaţă (trei schiţe regăsite scrise înaintea plecării). Dar dacă acest proiect ar fi fost dus la bun sfârşit, este aproape sigur că ar fi existat un indiciu când i-a trimis, la 6 ianuarie 1936, sumarul *Teatrului*... lui Jean Paulhan. Este deci posibil ca el să fi scris acest text numai după întoarcerea la Paris şi să-l fi adăugat ultimelor corecturi. La 13 aprilie 1937 îi scrie, de altfel, lui Jean Paulhan: „Am primit corecturile pentru *Teatrul şi dublul său*. Ţin mult ca *Prefaţa* să fie imprimată în italice. De altfel *o rescriu*.". Unele din ideile expuse în această prefaţă pot fi comparate cu o noţiune a culturii pe care a descoperit-o în Mexic.

TEATRUL ŞI CIUMA

1. *Teatrul şi ciuma*, textul unei conferinţe prezentate de Antonin Artaud la Sorbona, în 6 aprilie 1933, a fost mai întâi publicat în *Nouvelle Revue Française* (nr. 253-1 oct.1934).

2. Însemnări luate, foarte probabil, de Antonin Artaud, din vreo lucrare medicală, dovedesc că a vrut să facă, în acest paragraf şi precedentul, o descriere clinică a ciumei.

PUNEREA ÎN SCENĂ ŞI METAFIZICA

1. *Punerea în scenă şi metafizica*, textul unei conferinţe prezentate de Antonin Artaud la Sorbona în 10 decembrie 1931.

Antonin Artaud remarcă, în septembrie 1931, la Luvru, tabloul lui Lucas din Leyda. „Aţi remarcat la Luvru picturile unui oarecare Lucas Van den Leyden? Are unele asemănări cu Teatrul Balinez.", îi scrie el lui Jean Paulhan, la 6 septembrie 1937. De altfel, manuscrisul original al acestei conferinţe, comunicat nouă de doamna Colette Allendy, se intitulează *Pictură*. Textul ei a fost publicat în *Nouvelle Revue Française* (nr. 221, 1 februarie 1932).

2. În manuscris se poate citi *épars* şi nu *espars*. Cert însă, cuvântul just, aici, este *espars*, restabilit mai apoi, probabil, de Antonin Artaud. În termeni maritimi, *espars* se spune despre fulgere palide care nu sunt urmate de tunete. Acest cuvânt mai are şi un alt sens: este o piesă de lemn transversală care slujeşte la menţinerea ecartamentului altor două piese mai lungi. În ce priveşte cuvântul *espar*[vergă – n. trad.], este tot un termen din marină: o piesă lungă de brad, din care se fac catargele mici, capete exterioare de vergă etc. Şi ceea ce izbeşte privirea în tabloul lui Lucas din Leyda sunt catargele vapoarelor pe cale să se scufunde.

3. Dacă se compară tabloul lui Lucas din Leyda cu descrierea lui făcută de Antonin Artaud, se constată că numeroase detalii au fost reinventate de acesta. Totul se petrece ca şi cum ar crea o nouă *punere în scenă* a subiectului.

4. *Monkey Business*.

5. Antonin Artaud făcea mare caz de operele lui René Guénon. *Orient şi Occident* şi *Stările multiple ale Fiinţei* îi atrăseseră în mod deosebit atenţia.

6. Grupul *Efortul* organizase, marţi 8 decembrie 1931, o dezbatere intitulată *Destinul Teatrului*, la care participase şi Antonin Artaud.

TEATRUL ALCHIMIC

1. *Teatrul alchimic* a fost publicat, tradus în spaniolă, sub titlul *El Teatro Alquímico* în revista *Sur* (*Sud*) (Nr. 6, toamna 1932, Anul II) la Buenos Aires. La sfârşitul textului, înaintea numelui autorului, o dată: *Paris, Septembrie 1932*. Acest text îi fusese cerut lui Antonin Artaud de Jules Supervielle, căruia îi este probabil destinat un proiect de scrisoare, datat 17 martie 1932, care conţine şi o primă variantă. Începutul acestei scrisori ne explică de ce atâtea texte de Antonin Artaud sunt scrise sub formă de scrisori sau sunt fragmente de scrisori: „Permiteţi-mi să vă trimit articolul sub formă de scrisoare. E singurul mijloc pe care-l am pentru a lupta împotriva unui sentiment absolut paralizant al gratuităţii şi pentru a-l isprăvi după mai bine de o lună de când reflectez la el.". Câteva zile după aceea, adaugă acest post-scriptum unei scrisori adresate lui Jean Paulhan: „Dacă-l vedeţi pe Jules Supervielle, spuneţi-i să nu

piardă speranţa în legătură cu articolul destinat lui. Sunt în toiul redactării, dar îl rescriu mereu, cum de altfel se întâmplă pentru tot ce fac. Îmi trebuie timp şi nenumărate exemplare latente, înainte de a-mi *găsi* forma.".

DESPRE TEATRUL BALINEZ

1. Prima parte a acestui text a fost publicată în *Nouvelle Revue Française* (nr. 217, 1 oct. 1931) sub titlul: *le Théâtre Balinais, à l'Exposition coloniale (Teatrul balinez, la Expoziţia Colonială),* însă a fost redactată la începutul lunii august 1931. Manuscrisul, foarte evident recopiat de Antonin Artaud, poartă într-adevăr data: *Marţi-miercuri, 11-12 august 1931.*

Partea a doua este compusă din însemnări extrase din scrisori şi diverse manuscrise. Mai cu seamă întreg pasajul de la : *Nu se poate aborda* (p. 47) până la: *...şi stilizat în chip definitiv* (p. 50)* este extras dintr-o scrisoare adresată lui Jean Paulhan, de la Argenton-le-Château, într-o sâmbătă, probabil 15 august 1931.

Cât despre însemnările ce constituie sfârşitul textului, acestea sunt extrase din şapte manuscrise diferite (unul fiind un proiect de scrisoare către Jean Paulhan, datat 4 august 1931). Patru documente dactilografiate, revăzute de Antonin Artaud, ne arată în ce fel'a orânduit aceste însemnări.

2. În nr. 218 (1 noiembrie 1931) al revistei *Nouvelle Revue Française*, găsim această erată: „Primele rânduri ale notiţei lui Antonin Artaud asupra *teatrului balinez* (N.R.F., 1 oct) trebuie citite după cum urmează: *Primul spectacol...*" Am crezut de cuviinţă să restabilim versiunea eratei, deşi, în mod inexplicabil, nu s-a ţinut cont de ea cu ocazia publicării volumului *Teatrul şi dublul său.*

Primul paragraf, în nr. 217 al revistei *Nouvelle Revue Française* şi în manuscrisul Allendy se citea astfel: „Spectacolul teatrului balinez, ce se înrudeşte cu dansul, cântul, pantomima – şi întrucâtva cu teatrul aşa cum îl înţelegem noi, aici – restituie destinaţiei sale iniţiale, conform unor procedee de o eficacitate verificată şi fără îndoială milenare, teatrul

* Paginile ediţiei române (n.ed).

pe care ni-l prezintă ca pe o combinaţie a tuturor acestor elemente fuzionate, prin prisma halucinaţiei şi fricii.".

3. Aici se termină textul publicat în *Nouvelle Revue Française*. Piesa la care se face aluzie este probabil *Misterele iubirii* de Roger Vitrac.

4. În manuscris şi în copia dactilografiată corespunzătoare găsim doar, între două şiruri de puncte de suspensie, această primă frază. Se pare într-adevăr că sfârşitul paragrafului şi cele două scurte paragrafe următoare au fost adăugate de Antonin Artaud, cu ocazia corecturilor, în 1937. De altfel, tonul acestor trei fraze finale ar putea fi comparat cu cel din *Noi dezvăluiri despre Fiinţă*, datând din 1937, înaintea plecării lui Antonin Artaud în Irlanda.

[Sfârşitul eseului *Despre teatrul Balinez* este constituit din fragmente pe care Antonin Artaud le-a extras din diferite manuscrise şi scrisori. În ansamblu, este vorba de note luate din darea de seamă pe care o pregătea pentru *Nouvelle Revue Française*, dar pe care nu putuse să le facă să intre în cadrul unui articol de revistă. Cea mai mare parte din aceste documente au fost regăsite printre hârtiile încredinţate doamnei Anie Faure. Interesul lor este considerabil: dacă ele mărturisesc dificultăţile pe care Antonin Artaud spunea că trebuie să le depăşească *înainte de a (-şi) găsi forma*, ele ne fac şi să admirăm luciditatea lucrului care i-a îngăduit să ducă la bun sfârşit remarcabila îmbinare a acestor fragmente.]*

TEATRU ORIENTAL ŞI TEATRU OCCIDENTAL

1. Text menţionat pentru prima dată de Antonin Artaud într-o scrisoare datată 29 decembrie 1935, adresată lui Jean Paulhan: "Va trebui (...) intercalat un text pe care-l deţine domnişoara Marchessaux şi care ar trebui să-i fie cerut. Acest text se intitulează *Teatru oriental şi teatru occidental*. (Domnişoara Marchessaux era în acea vreme şef de producţie la *Nouvelle Revue Française*). [Nu avem nici o preciziare privitoare la data redactării lui. Referinţa prin care începe, la *revelaţia Teatrului Balinez*, ar putea lăsa să se presupună că a fost scris puţin timp după *Despre Teatrul Balinez*, adică la sfârşitul anului 1931. Ar fi surprinzător

* A. Artaud, *Oeuvres completes*, IV.

atunci ca domnişoara Marchussaux să-l fi deţinut trei ani fără ca Antonin Artaud să fi încercat nimic vreodată pentru a-l face să apară şi la *Nouvelle Revue Française*, de exemplu. În acest caz existenţa sa ar fi apărut, se pare, în corespondenţa cu Jean Paulhan. Nimic nu interzice să se creadă că Antonin Artaud, care îşi manifestase intenţia de a insera în cartea pe care o pregătea *un anumit număr de scrieri inedite* [...] a scris în acest sens *Teatru oriental şi teatru occidental* în cursul lui 1935, dornic să împingă cât mai departe studiul a ceea ce opune două concepţii despre teatru.]*

2. Nu am găsit textul din care Antonin Artaud a extras acest citat. Într-adevăr, acesta din urmă nu se află în nici unul din textele cunoscute de noi, publicate înainte de 1935. E oare extras dintr-o conferinţă al cărei text nu ne-a parvenit, ca aceea intitulată *Arta şi Moartea*, prezentată de Antonin Artaud la Sorbona, în 22 martie 1928 şi al cărei text ar fi fost publicat într-o broşurică cu copertă cenuşie ? Sau dintr-un text ca *Punct final*, ce era o continuare la *A la Grande Nuit (Marii nopţi)* şi a fost publicat pe cheltuiala autorului de Societatea Generală de Imprimerie şi Editură la 30 decembrie 1927 (28 pagini, 1000 exemplare in-16, format 50x65 cm, cu copertă neagră pe hârtie de culoare „crevetă") broşură pe care până acum n-am avut norocul s-o regăsim ? Sau dintr-un text pe care Antonin Artaud l-ar fi predat spre publicare în revistă înaintea plecării sale în Mexic, publicare care n-ar fi avut loc, revistă ce ar fi încetat să apară, toate ipotezele sunt permise.

SĂ NE DESCOTOROSIM DE CAPODOPERE

1. Înaintea plecării în Mexic, Antonin Artaud i-a trimis lui Jean Paulhan trei scrisori în legătură cu compoziţia volumului *Teatrul şi dublul său*, prima la 29 decembrie 1935, celelalte două la 6 ianuarie 1936. Doar în a doua din scrisorile din 6 ianuarie, conţinând sumarul lucrării, e menţionat pentru prima oară *Să ne descotorosim de capodopere*.[Este în orice caz cu siguranţă ulterior *Primului manifest* al *Teatrului Cruzimii*, cum atestă referinţele făcute la acest text.].*

* A. Artaud, *Oeuvres complètes*, IV.

2. În 6 ianuarie 1934, spre a stârni interesul unor eventuali comanditari pentru proiectele sale, Antonin Artaud făcuse, acasă la Lise şi Paul Deharme, o lectură a piesei *Richard II* de Shakespeare şi a scenariului său: *Cucerirea Mexicului*. Cu acest prilej i-a scris, la 30 decembrie 1933, o scrisoare lui Orane Demazis, în care se află un anumit număr din ideile dezvoltate în *Să ne descotorosim de capodopere*, ceea ce permite datarea acestui text la sfârşitul anului 1933. Pentru exemplificare, dăm un scurt fragment din această scrisoare, ce poate fi comparat cu paragrafele [4, p. 66 şi 8, p. 67]*. "Căci această acţiune despre care vorbesc este organică, e la fel de sigură ca şi vibraţiile unei muzici în stare să fascineze şerpii. Ea acţionează *direct* asupra organelor sensibilităţii nervoase, aşa cum punctele de sensibilizare din medicina chineză acţionează asupra organelor sensibile şi funcţiilor directoare ale corpului omenesc. Lumina roşie transpune într-o atmosferă bătăioasă, predispune la luptă: acest lucru e la fel de sigur ca o împuşcătură sau o palmă dată. O palmă nu ucide persoana căreia îi e destinată, împuşcătura poate s-o facă uneori. O ambianţă luminoasă şi zgomotoasă creează predispoziţii speciale, un cuvânt şoptit la momentul dorit poate înspăimânta un om, îl poate, vreau să spun, înnebuni. Toate cele mai de sus, pentru a reveni la ideea că teatrul acţionează şi că e de ajuns să ştii să-l mânuieşti.".

TEATRUL ŞI CRUZIMEA

1. Text menţionat în a doua scrisoare către Jean Paulhan din 6 ianuarie 1936.

TEATRUL CRUZIMII
(Primul manifest)

1. Text apărut în revista *Nouvelle Revue Française* (nr. 229, 1 oct. 1932)

2. Redactarea părţii introductive a acestui *Manifest* a constituit o mare preocupare pentru Antonin Artaud. A reluat-o de multe ori. Regăsim această preocupare exprimată în scrisorile către Jean Paulhan din 8

* Paginile ediţiei române (n.ed.).

septembrie 1932, André Rolland de Renéville din 10 septembrie 1932, Jean Paulhan din 12 septembrie 1932, André Rolland de Renéville din 13 septembrie 1932, Jean Paulhan din 16 septembrie 1932, André Rolland de Renéville din 23 septembrie 1932 şi Jean Paulhan din 15 octombrie 1932.

În fine, la 29 decembrie 1935, înainte de a pleca în Mexic, aducea o ultimă corectură redactării sale şi-i scria lui Jean Paulhan să suprime primul paragraf al versiunii publicate în *Nouvelle Revue Française*: „E vorba de a da reprezentaţiei teatrale aspectul unui focar ce consumă, să purtăm cel puţin o dată, în cursul unui spectacol, acţiunea, situaţiile, imaginile până la acel grad de incandescenţă nemiloasă ce, în domeniul psihologic sau cosmic, se identifică cu cruzimea." şi să intercaleze între al doilea şi al treilea paragraf al acestei versiuni următoarea frază suplimentară:

„Această legătură magică este un fapt: gestul creează realitatea pe care o evocă; iar aceasta, prin natura ei, este îngrozitoare şi nu se astâmpără până nu şi-a produs efectele."

Frază ce nu se află în ediţia definitivă. Date fiind împrejurările în care a avut loc corectura manuscrisului imprimat făcută de Antonin Artaud (ieşea dintr-un sanatoriu unde urmase o cură de dezintoxicare şi urma să plece în Irlanda), este oare vorba de o omisiune, sau Antonin Artaud a suprimat el însuşi această frază ? E greu de hotărât. Însă ne gândim mai degrabă la o uitare de ultim moment: această frază poate să nu fi fost transcrisă pe exemplarele predate editorului, iar Antonin Artaud să nu se mai fi gândit s-o restabilească. Căci ar fi surprinzător să-i fi scris în mod special lui Jean Paulhan în legătură cu aceasta dacă nu i-ar fi acordat o importanţă deosebită.

3. La începutul anului 1932, Antonin Artaud se gândise *să lanseze o afacere teatrală, care ar fi fost pentru teatru cee ce este revista N.R.F. pentru literatură* (scrisoare către Jean Paulhan din 7 martie 1932). Conta pe obţinerea *sprijinului moral* al lui André Gide, Paul Valéry, Valéry Larbaud, Léon-Paul Fargue, Jean Paulhan, Albert Thibaudet, Julien Benda, Gaston Gallimard şi Jules Supervielle. Acest proiect ce s-a numit pentru o vreme *teatru al N.R.F.* a devenit *Teatrul Cruzimii*. Antonin Artaud s-a gândit probabil la un manifest colectiv semnat de toţi scriitorii al căror sprijin îl solicita. O primă versiune i-a fost desigur citită lui André Gide, de vreme ce, la 7 august 1932, Antonin Artaud îi scria: „Am înţeles

foarte bine motivele ce vă împiedică să semnaţi textul pe care vi l-am citit. Totuşi cred că însuşi conţinutul acestui text şi redactarea sa au contribuit mult la aceasta. Poate că dacă l-aţi fi considerat suficient de convingător, aceste motive ar fi dispărut de la sine, cel puţin în mare parte. De aceea nu intenţionez să-l public. Scris într-o singură noapte, poartă stigmatul grabei în care a fost redactat". André Gide nu numai că a refuzat să semneze textul care îi era supus şi l-a descurajat pe Antonin Artaud să-şi plaseze teatrul sub egida unui comitet de patronaj compus din scriitori, ci, mai mult, a refuzat chiar ca numele lui să fie citat în legătură cu *Arden of Feversham*, a cărei adaptare sugerase că ar putea s-o facă. A început totuşi lucrul la ea şi primele acte ale adaptării sale i-au fost predate lui Antonin Artaud de către Jean Paulhan la sfârşitul aceluiaşi an.

4. Léon-Paul Fargue îşi dăduse deplinul consimţământ lui Antonin Artaud, care putea deci să-i scrie lui Jean Paulhan la 21 martie 1932: „Am vorbit cu Fargue. E de acord cu tot ce vrem.". Acesta făcuse mai mult, îi promisese că-i scrie o piesă: „Cât despre Fargue, i-am expediat o carte poştală prin poşta pneumatică şi aştept răspuns. Nu credeţi însă că propunerea făcută în prezenţa dumneavoastră de a-mi scrie o piesă ajunge?" (Scrisoare către Jean Paulhan din 8 septembrie 1932).

5. E vorba despre *Château de Valmore*, adaptare de Pierre Klossovski, după *Eugénie de Franval*.

6. Traducerea piesei *Woyzeck*, pe care vroia s-o pună în scenă Antonin Artaud, era opera lui Jeanne Bucher, Bernard Groethuysen şi Jean Paulhan.

SCRISORI DESPRE CRUZIME

1. Introducerea la *Scrisori despre cruzime* şi *Scrisori despre limbaj* în *Teatrul şi dublul său* este menţionată în cele două scrisori către Jean Paulhan din 6 ianuarie 1936.

2. Destinatarul este Jean Paulhan. În scrisorile păstrate de acesta, există una datată 13 septembrie 1932, dar e cu totul altă scrisoare. Este foarte posibil ca în acea zi Antonin Artaud să fi scris o a doua, pe care a reluat-o apoi, adresând-o lui Jean Paulhan pentru a fi inserată în *Teatrul şi dublul său*.

3. Fragment dintr-o scrisoare către Jean Paulhan din 12 septembrie 1932, şi nu din 14 noiembrie.

4. Destinatarul este André Rolland de Renéville. Originalul scrisorii a fost probabil recuperat de către Antonin Artaud, deoarece această scrisoare nu se găseşte printre cele păstrate de André Rolland de Renéville.

SCRISORI DESPRE LIMBAJ

1. Destinatarul, foarte probabil, este Benjamin Crémieux.

2. Destinatar: Jean Paulhan, căruia Antonin Artaud i-a cerut, probabil, în acea vreme, originalul scrisorii.

TEATRUL CRUZIMII
(Al doilea manifest)

1. Al doilea manifest al *Teatrului cruzimii* a fost publicat prin grija editurii Denoël (Fontenay-aux-Roses.-1933. Tipografia Louis Bellemand şi Fiul.-46809). E o broşurică de 16 pagini cu titlul imprimat în capitale mari, roşii pe fond alb.

Broşura conţine o filă galbenă detaşată redactată astfel:

„Societatea Anonimă
a Teatrului Cruzimii

Societatea Anonimă a TEATRULUI CRUZIMII este pe cale de înfiinţare. Ea va fi legal constituită de îndată ce un prim capital de franci: 100.000 va fi în întregime subscris.

Încă de acum, cei ce doresc să se intereseze de această întreprindere pot expedia domnului BERNARD STEELE, editor, strada Amelie nr. 19, Paris (7), de atâtea ori suma de 100 franci câte acţiuni doresc să investească în societate.

Domnul BERNARD STEELE le va transmite o chitanţă prin care se angajează să verse sumele astfel adunate în mâinile Administratorilor Societăţii în momentul constituirii acesteia.

Societatea odată fondată, persoanei care subscrie i se va trimite un extras din statut însoţit de numărul de acţiuni la care îi dă dreptul subscripţia sa."

Această pagină fiind însoţită de o alta, albă:
„PRIMIT de la Domnul...
suma de franci: .... destinată cumpărării a ....acţiuni a O sută de Franci fiecare ale Societăţii Anonime a TEATRULUI CRUZIMII (capital: 100.000) care va fi fondată de îndată ce capitalul va fi în întregime subscris.

Mă angajez să păstrez această sumă în posesia mea până în clipa formării numitei Societăţi. Când Societatea va fi constituită, o voi preda în mâinile Administratorilor care îmi vor elibera un act de descărcare. Un extras din statut va fi trimis fiecărei persoane care subscrie, de îndată ce va fi publicat. Societatea va fi declarată oficial de îndată ce capitalul va fi reunit.

BERNARD STEELE, editor, Strada Amélie nr.19, Paris (7)“

În continuarea textului *Manifestului* propriu-zis. se află următoarele:

„OPINII ALE PRESEI
asupra primelor realizări scenice ale lui Antonin ARTAUD

Domnul Antonin Artaud a montat patru spectacole cu Teatrul Alfred Jarry:

Ventre brûlé (Pântec ars), de Antonin Artaud
Les Mystères de l'Amour (Misterele iubirii) de Roger Vitrac, la teatrul Grenelle, în 2 şi 3 iunie 1927
Partage de Midi, de Paul Claudel, la Teatrul de Comedie de pe Champs-Elysées, în 15 iunie 1928
Le Songe (*Visul*), de Strindberg la Teatrul de l'Avenue, în 2 şi 9 iunie 1928.
Victor ou le Enfants au Pouvoir (*Victor sau Copiii la putere*) de Roger Vitrac, la Teatrul de Comedie de pe Champs-Elysées, în 29 decembrie 1928.

Iată câteva opinii ale presei asupra acestor spectacole.

Ventre brûlé, les Mystères de l'Amour:

Ventre brûlé, *scurtă halucinare fără text, sau aproape, în care autorul a condensat o sinteză de viaţă şi moarte, a lăsat o impresie extrem de puternică şi durabilă de ciudăţenie.*

BENJAMIN CRÉMIEUX (Prager Press)

Le Songe de Strindberg:

Antonin Artaud prezintă o punere în scenă, adică o rețea subtilă se va întinde asupra actorilor, spectatorilor și toți vor fi prizonierii unei poezii ciudate, ai unei lumi misterioase de lumini și umbre în care trăiesc realitățile unui alt nivel.

(Paris-Soir)

Această reprezentație era foarte ciudată; decorurile fuseseră foarte bine gândite, ca și jocul de scenă. Reușeai destul de ușor să recunoști incoerențele visului, simbolurile care se desprind din acestea și dureroasele preocupări ale celui ce dormea. Și pe măsură ce piesa se desfășura, mi se părea că văd mai limpede spre ce tindea geniul sumbru al lui Strindberg.

ANDRE BELLESSORT (Le Gaulois)

Reușita domnului Artaud a însemnat crearea, pe scenă, a atmosferei supranaturale pe care o cere opera lui Strindberg și aceasta prin folosirea poetică a realității celei mai banale. Se cunosc tablourile lui De Chirico, acele juxtapuneri contrastate ale unor temple antice, instrumente de laborator și obiecte uzuale din care emană o putere de sugestie atât de mare. Domnul Artaud a adoptat o metodă oarecum analogă din care a tras un profit surprinzător. Decorul este compus din câteva obiecte, agresiv adevărate, a căror apropiere cu costumele actorilor sau între ele, textul recitat de actori, totul dă naștere unei poezii incluse în ele și până acum invizibilă. Universul pe care reușește astfel să-l evoce domnul Artaud este unul în care totul capătă un sens, un mister, un suflet. E greu de descris și mai greu încă de analizat efectele obținute, dar ele sunt impresionante. E vorba cu adevărat de reintegrarea unei magii, a unei poezii în lume, de readucerea la lumină a unor raporturi noi între ființe și lucruri.

BENJAMIN CREMIEUX (La Gazette du Franc)

Victor ou le Enfants au Pouvoir de Roger Vitrac:

A fost cea mai ciudată reprezentație pe care mi-a fost dat s-o văd în cei opt ani petrecuți după război la Paris.

PAUL BLOCK (Berliner Tageblatt)

BAZELE FINANCIARE ALE TEATRULUI CRUZIMII

Aspectul comercial al acestei acţiuni, ţinem s-o precizăm, a fost obiectul unor preocupări din cele mai minuţioase. Într-adevăr, o întreprindere artistică, oricât interes ar putea prezenta în sine, nu e viabilă dacă nu s-a studiat în cele mai neînsemnate detalii problema importantă a organizării ei materiale şi financiare.

Astfel, pentru a putea oferi maximum de siguranţă viitorilor acţionari, am decis să adoptăm, în vederea bunei sale funcţionări, forma de societate anonimă: capitalul a fost fixat la suma de 650.000 franci. Într-un prospect general se poate citi o scurtă prezentare a bazelor pe care va fi constituită societatea.

Iată, pe de altă parte, câteva date, privitor la ceea ce suntem justificaţi să sperăm din funcţionarea ei:

Având în vedere spectacolul şi numărul figuranţilor, calculăm foarte pe larg cheltuielile de punere în scenă ca şi remunerarea actorilor pe o perioadă de repetiţii de aproximativ trei luni. Devizul nostru cuprinde: cumpărarea costumelor, remunerarea actorilor, închirierea sau cumpărarea (de la caz la caz) a tuturor accesoriilor scenice, închirierea unei săli de spectacol, retribuirea unui personal administrativ, publicitatea, cheltuielile de constituire a societăţii înseşi şi o marjă suficientă de disponibilităţi pentru a acoperi toate problemele neprevăzute.

Această investiţie iniţială de capital se ridică la o sumă globală de 650.000 franci şi reprezintă, în afara cheltuielilor prevăzute mai sus, cele de reprezentare a spectacolului pe o perioadă de treizeci de zile.

Dacă nu ne bazăm decât pe un succes modest, adică pe o sală de o mie de locuri pe trei sferturi plină, ar trebui să reuşim să reconstituim integral capitalul avansat înainte de a cincizecea reprezentaţie. Beneficiile, odată depăşit acest cap, ar atinge cu uşurinţă 25.000 de franci pe săptămână.

În cazul în care primul spectacol nu ar fi în întregime satisfăcător din punct de vedere material, încasările provenite din prima manifestare de curiozitate ar da posibilitatea punerii în scenă a unui al doilea spectacol, fără a ne afla din această cauză în situaţia de a căuta alte capitaluri.

Un eşec de acest gen nu e totuşi de temut, căci vă veţi aminti desigur de succesul de necrezut pe care l-a avut în 1931 Teatrul balinez *la Expoziţia Colonială. Acest spectacol a fost lansat fără* cea mai mică publicitate *şi, timp de luni întregi, nu numai că sala a fost plină şi publicul entuziast, ba chiar multă lume era refuzată**.

BERNARD STEELE

DOCUMENTARE

Articole, studii despre „Teatrul cruzimii" au apărut în L'Intransigeant *din 3 iulie 1932, Paris-Soir din 14 iulie 1932,* Comoedia *din 21 septembrie 1932, în revista* Le Mois *(Luna) din 1 noiembrie 1932. Revista* La Nouvelle Revue Française *din 1 octombrie 1932 a publicat* „Manifestul Teatrului cruzimii".

Mai de mult, domnul Antonin Artaud îşi expusese ideile despre teatru cu ocazia unei conferinţe prezentate la Sorbona în 10 decembrie 1931, publicată de către revista N.R.F. din 1 februarie 1932, sub titlul „Punerea în scenă şi Metafizica".

Referinţele nu sunt întru totul exacte. Articolul – sau mai curând articolele din *L'Intransigeant* – datează din 26 şi 27 iunie 1932. Cât despre articolul despre *Teatrul cruzimii*, apărut în *Le Mois*, acesta se găseşte în numărul din octombrie 1932. Nu e semnat şi se intitulează *La Querelle des metteurs en scène et des auteurs* (*Disputa dintre regizori şi autori*). Este un articol general în care autorul constată că „teatrul epocii noastre se află incontestabil sub semnul regiei". Conţine o analiză a *Primului Manifest* al *Teatrului Cruzimii*, apoi compară poziţiile lui Antonin Artaud şi Jacques Copeau, încheind astfel: „Doar dacă nu ne gândim, după formula domnului Artaud, să creăm un teatru a cărui funcţionare este singură generatoare de poezie... Teatrul pur va fi ceea ce este romanul pur sau poezia pură. Domnul Paul Valery a spus despre aceasta din urmă că mereu trebuie să-ncercăm să o atingem dar să nu sperăm niciodată că vom reuşi. E la fel cu teatrul. Ceea ce nu înseamnă că încercarea domnului Artaud va fi nereuşită sau fără vreo semnificaţie, ci, din contră, că din aceste tentative iese întotdeauna ceva.".

* Pentru orice informaţii a se adresa la nr.19, strada Amelie, Paris (7).

2. Scenariul *Cuceririi Mexicului*, citit de Antonin Artaud acasă la Lise şi Paul Deharme la 6 ianuarie 1936, a fost publicat în tomul V al *Operelor* sale *complete*.

UN ATLETISM AFECTIV

1. Acest text, ca şi TEATRUL LUI SÉRAPHIN, era destinat revistei *Mesures*.

DOUĂ ÎNSEMNĂRI

1. *Fraţii Marx*, notiţă publicată în *Nouvelle Revue Française* (nr. 220 din 1 ianuarie 1932) în cronica: *Cinema*, sub titlul *Fraţii Marx la cinematograful Panthéon* (în sumarul de pe copertă, titlu diferit: *Fraţii Marx în Monkey Business)*.

2. *În jurul unei mame*, notiţă publicată în *Nouvelle Revue Française* (nr. 262, 1 iulie 1935) sub titlul *În jurul unei mame, acţiune dramatică de Jean-Louis Barrault, la Théatre de l'Atelier.*

Jean-Louis Barrault se inspirase pentru această acţiune dramatică din *În timp ce eu agonizez*, de William Faulkner. Decorurile şi costumele erau de Labisse, muzica de un compozitor mexican, Tata Nacho. Au avut loc doar patru reprezentaţii cu acest spectacol la Théâtre de l'Atelier: în 4, 5, 6 şi 7 iunie 1935.

3. În manuscrisul care ne-a fost comunicat de doamna Annie Faure, după acest ultim paragraf, găsim următoarele:

„Cine cunoaşte, nu gestul ce trimite la spirit, aşa cum îl foloseşte Jean-Louis Barrault cu puternica-i sensibilitate pământească, ci spiritul care comandă gestul, eliberează forţele vitale ? Cine cunoaşte încă gestul care înnoadă şi desnoadă cu adevărat, fără formă nici asemănare şi în care asemănarea calului ce capătă formă nu mai este decât o umbră la marginea unui ţipăt uriaş"?

Se pare într-adevăr că suprimarea acestui paragraf atât în *Nouvelle Revue Française* cât şi în *Teatrul şi dublul său* se datorează unei neînţelegeri.

Într-adevăr, la 5 august 1935, Antonin Artaud, scriindu-i lui Jean Paulhan în legătură cu proiectul de călătorie în Mexic, adăuga acest post-scriptum:

„P.-S. – Ce s-a întâmplat cu articolul lui Barrault ? Lipsea din el ultima frază ! De departe cea mai frumoasă !!!“.

Iar în scrisoarea din 6 ianuarie 1936 cerea restabilirea acestui paragraf şi-şi dădea chiar osteneala de a-l rescrie în întregime, cu trei uşoare corecturi totuşi: „care comandă gestului şi eliberează forţele vitale. Gestul care înnoadă...“

Mi se pare deci surprinzător faptul că acest paragraf a fost, la urma urmelor, suprimat.

TEATRUL LUI SÉRAPHIN

1. *Teatrul lui Séraphin*, text destinat revistei *Mesures*, trebuia să intre în compunerea volumului *Teatrul şi dublul său*. Antonin Artaud e foarte clar în legătură cu aceasta în scrisoarea către Jean Paulhan din 29 decembrie 1935 şi 6 ianuarie 1936: „Aveţi textul *Teatrul lui Seraphin* pentru *Mesures*. Dar nu figurează în manuscrisul *Teatrului*. Ar trebui restabilit şi adăugat.“. Totuşi, în a doua scrisoare din 6 ianuarie în care este dată ordinea textelor, el a uitat să menţioneze acest text. Mai târziu, într-o scrisoare adresată din Mexic lui Jean Paulhan la 23 aprilie 1936, cele două texte pentru *Mesures* (al doilea trebuind să fie *Un atletism afectiv*) vor fi din nou menţionate în legătură cu *Teatrul şi dublul său*

Nu ştim de ce a fost îndepărtat, în cele din urmă, acest text din volum. Ca şi în ceea ce priveşte ultimul paragraf din *În jurul unei mame* şi fraza de intercalat în *Primul manifest* al *Teatrului Cruzimii*, e o întrebare la care e greu de răspuns (vezi nota 2, *Teatrul Cruzimii – Primul Manifest*).

Teatrul lui Séraphin n-a apărut decât în 1948 într-un volum din colecţia *Air du Temps*, ediţia Bettencourt, tras în 250 exemplare. Publicat puţin timp după aceea în *Les Cahiers de la Pléiade* (primăvara lui 1949). În fine, însoţit de desenele lui Wols (tipograf: Jean Belmont) în 1950, tras în 110 exemplare.

În 1781, un italian introdusese în Franţa un teatru de siluete chinezeşti căruia i-a dat numele său: era Teatrul lui Séraphin. Animat de el însuşi, apoi de urmaşii lui, acest teatru a dat reprezentaţii regulate la Paris până în 1870. Deja în *Paradis Artificiels*, Baudelaire se folosise de acest titlu pentru capitolul în care descrie efectele onirice ale haşişului.

2. Acest cuvânt lipseşte din ediţia Bettencourt.

3. Se va observa că sfârşitul acestui text reproduce exact, cu excepţia a două cuvinte (*nu mai posedă ştiinţa* în loc de *nu posedă ştiinţa* şi *în transele magice* în loc de *în transe magice*), pasajul din *Un atletism afectiv* aflat, la sfârşit, între cele trei steluţe negre şi *Nota bene*. Pare neverosimil că Antonin Artaud, dorind să insereze aceste două texte în aceeaşi operă, le-a dat o încheiere identică. Pare mai probabil că sfârşitul *Teatrului lui Sèraphin* a fost adăugat pe nedrept la *Un atletism afectiv* cu ocazia publicării *Teatrului şi dublul său*, în 1938. Ceea ce ar explica atunci excluderea *Teatrului lui Sèraphin* la această publicare. Din lipsă de documente originale pentru verificarea acestei ipoteze, ni s-a părut imposibil să îndepărtăm ceea ce credem că este o adăugire, din *Un atletism afectiv*. În schimb, *Nota Bene* ni se pare că se referă la acest ultim text.

4. Evident, această dată nu este cea a compunerii acestui text, din moment ce fusese scris cu mult înainte de plecarea lui Antonin Artaud în Mexic. Însă în 26 martie 1936, scriindu-i lui Jean Paulhan din Mexico (City), adăuga următoarele în post-scriptum:

„Vă trimit un exemplar corectat din *Teatrul lui Sèraphin* şi din *Atletism*. Transmiteţi-mi observaţiile în răspuns la scrisoare, pentru ca acest text să apară cât mai repede şi să fiu în sfârşit eliberat de trecutul meu literar. Pare că aceasta e condiţia pentru a reuşi."

E foarte posibil ca Antonin Artaud, dorind să desăvârşească redactarea acestor două texte, să nu le fi trimis lui Jean Paulhan decât la 5 aprilie.

EVOLUŢIA DECORULUI

1. Text apărut în *Comoedia*, în 19 aprilie 1924. Era ilustrat de două schiţe; prima, însoţită de următoarea legendă: *Schemă de arhitectură, de Antonin Artaud, pentru «Locul iubirii», dramă mentală după Marcel Schwob*; a doua, de aceasta: *Schemă arhitecturală de Antonin Artaud.*

Legat de o anchetă pe care o făcea, în *Comoedia*, în cursul celui de-al doilea semestru al lui 1923, Leopold-Lacour, *Despre prezentul şi viitorul apropiat al teatrului în Franţa*, la 1 septembrie 1923, cu un articol intitulat *Evoluţia decorului*, Raymond Cogniat începuse în acelaşi

cotidian o anchetă anexă care se continuă timp de mai multe luni sub titlul general: *Anchetele noaste/Evoluţia decorului*. Ea cuprindea scrisori, articole, interviuri, opinii ale unor decoratori, pictori, regizori, directori de teatru etc. Antonin Artaud îşi trimisese răspunsul la această anchetă în octombrie 1923 [...]. Va aştepta aproape şase luni pentru a fi publicat, intitulat *Evoluţia decorului*, nimic din acel număr din *Comoedia* nelăsând să se bănuiască cadrul în care acesta se situa.

Acest text poate fi considerat drept primul dintre manifestele privitoare la teatru pe care le-a scris Antonin Artaud; în acest sens, locul său în fruntea volumului, ca preambul la manifestele Teatrului Alfred Jarry, pare justificat.

Din TEATRUL ALFRED JARRY

MANIFEST PENTRU UN TEATRU AVORTAT

1. Acest text, apărut în *Cahier du Sud* (an 13, nr. 87, februarie 1927), a fost, fără îndoială, scris după ruptura lui Antonin Artaud şi Roger Vitrac cu Robert Aron, la care face aluzie Yvonne Alle. dy la începutul circularei sale [...], ruptură care compromisese înfiinţarea însăşi a Teatrului Alfred Jarry.

2. Post-scriptum-ul ulterior cu aproape două luni textului manifestului a fost deci adăugat, după excluderea lui Antonin Artaud din grupul suprarealist, care avusese loc la sfârşitul lui noiembrie 1926. Ştim astăzi dintr-o scrisoare a Janinei Kahn, scrisă a doua zi după acest eveniment (cf. *Lettres à Janine* in *La Nouvelle Revue Française*, numerele 316 şi 317, din 1 mai şi 1 iunie 1979) că înfiinţarea Teatrului Alfred Jarry nu era străină de această excludere: *Venisem cu intenţia de a mă explica public şi de la egal la egal cu toată lumea. Dar dezbaterea a luat imediat forma unei puneri sub acuzaţie. În aceste condiţii am considerat că nu am a da socoteală decât mie însumi. Dacă aş fi vrut să mă plasez pe planul dezbaterii în curs, mi-ar fi fost uşor să justific cele câteva reproşuri derizorii care mi se aduceau şi care se reduceau la colaborarea mea la câteva reviste foarte dubioase, ba chiar condamnabile şi, în acest sens, să fondez un Teatru Alfred Jarry. Aş fi putut spune public ceea ce i-am spus deja lui Breton şi anume că nu înfiinţam acest teatru decât în măsura în care eu eram stăpân şi mă gândeam să*

salvez ceea ce este mai pur în ideile mele, şi că-mi rezervam dreptul de a mă retrage de îndată ce aş vedea ameninţate aceste idei. Acest postscriptum, pe care Antonin Artaud l-a adăugat probabil în timp ce făcea corecturi la manifest, este într-un fel un răspuns la excluderea care fusese pronunţată împotriva lui; ceea ce a renunţat a mai spune public suprarealiştilor în acea zi, el proclama aici. Dezbaterea se va continua prin publicarea broşurii *Au grand jour* (*La lumina zilei*) semnată: Aragon, Breton, Eluard, Perret, Unil, căreia Antonin Artaud îi va opune, în iunie 1927, *A la grande nuit* (*În toiul nopţii*) (cf. în volumul I, pp. 59-60), apoi, în august 1927, *Point final* (*Punct final!*) (cf. în volumul I, pp. 67-74), însă în acestea nu se va mai face aluzie la Teatrul Alfred Jarry ca subiect de neînţelegere.

TEATRUL ALFRED JARRY

STAGIUNEA 1928

1. Nu dispuneam pentru precedentele ediţii decât de copia dactilografiată a unui document ce fusese comunicat de Tristan Tzara, copie pe care nu am putut niciodată să o colaţionăm cu originalul. Într-adevăr, dacă pot fi consultate la bibliotecă sau chiar găsite uneori în librărie exemplare ale broşurii din 1926-1927 (p. 18) ale circularei din 1929 (p. 34) şi din *Teatrul Alfred Jarry şi Ostilitatea publică* (p. 37)*, manifestul din 1928 părea să fi dispărut cu desăvârşire din circulaţie. Totuşi, autenticitatea textului care ne-a parvenit era dovedită din moment ce presa epocii luase cunoştinţă de acesta: un pasaj se afla citat într-un articol de Paul Chauveau anunţând al treilea spectacol al Teatrului Alfred Jarry: *La Teatrul Alfred Jarry/ „Visul" de Strindberg (les Nouvelles littéraires*, 2 iunie 1928). În plus, în 1963, cu ocazia reluării piesei *Victor sau Copiii la putere* de Roger Vitrac, la Théâtre de l'Ambigu, Robert Aron, într-un articol intitulat *Franctirorii suprarealismului* (*Les Nouvelles littéraires*, 28 februarie 1963), amintise realizarea piesei de Teatrul Alfred Jarry, căruia îi făcea un scurt istoric şi-i definea tendinţele. În sprijinul celor spuse, el cita tocmai extrase lungi din acest manifest despre care preciza că fusese scris de Antonin Artaud: *În 1928, un manifest al Teatrului*

* Paginile ediţiei franceze (*Oeuvres complètes*, II).

Alfred Jarry, redactat de Antonin Artaud, definea minunat exigenţele şi riscurile întreprinderii noastre.

Pentru prezenta ediţie, am avut norocul să dispunem în sfârşit de documentul original, miraculos conservat de unul din interpreţii Teatrului Alfred Jarry: Henri Crémieux, care a avut generozitatea de a face să ne parvină o fotocopie.

Această broşură de opt pagini, in-8 Jésus, 56 x 76, sub copertă roşie, a fost imprimată de către S.G.I.E. în 1928. Pe pagina de titlu, menţiunea: *Director: ROBERT ARON* nu mai apare. Sunt inserate două foi; pe una, la fel ca în broşura din 1926-1927, se afla textul: *Membri Binefăcători, Membri Fondatori şi Prieteni ai Teatrului Jarry* (cf. nota 1, p. 269). Singura modificare importantă adusă priveşte, la paragraful A, dispoziţiile privitoare la Membrii Binefăcători ai Teatrului Alfred Jarry, care sunt, în 1928, următoarele:

Cotizaţie de 1000 de franci sau de 500 de franci la alegere.

Cotizaţia de 1000 de franci dă dreptul la patru locuri numerotate separat pentru prima reprezentaţie a fiecărui spectacol al stagiunii 1928.

Cotizaţia de 500 de franci dă dreptul la două locuri numerotate separat pentru prima reprezentaţie a fiecărui spectacol al stagiunii 1928.

În ce priveşte cotizaţiile de 250 de franci şi de 150 de franci (paragraful B), ele dădeau dreptul respectiv la patru şi două locuri *pentru un spectacol la alegere în stagiunea 1928.*

A doua filă conţine buletinul de subscripţie; se dă o nouă adresă pentru Teatrul Alfred Jarry: strada Grenelle, numărul 3.

2. [...]*.

3. Acesta era desigur titlul iniţal al piesei care, atunci, nu punea accentul pe personajul principal: *Victor*.

Din TEATRUL ALFRED JARRY ŞI OSTILITATEA PUBLICĂ

TEATRUL ALFRED JARRY ÎN 1930

1. Broşură de 48 de pagini in-8 Jésus 56 x 76, ilustrată de nouă fotomontaje, cu o copertă colorată de Gaston-Louis Roux. Nici o indicaţie despre editor. În broşură era inserată o foaie dublă de hârtie glasată, verde pal, purtând fotografiile a şapte dintre interpreţii Teatrului Alfred Jarry,

* Notă exclusiv referitoare la stabilirea textului francez (n.ed.).

cu specificarea rolurilor pe care le creaseră în cele patru spectacole. Se afla aici, în ordine, Auguste Boverio: *le Songe* şi *Victor*, Genica Athanasiou: *les Mystères de l'Amour* şi *Le Singe*, Tania Balachova: *Le Songe*, Edmond Beauchamp: *les Mystères de l'Amour*, şi Alexandra Pecker: *le Songe*. O aluzie la această foaie se face chiar în text (cf. p. 42, paragraful 2)*.

Scrisorile descoperite de către domnul Henri Béhar ne-au informat că redactarea acesteia fusese încredinţată lui Roger Vitrac (cf. Notă generală, p. 162, şi în volumul III, scrisoare lui Roger Vitrac, cam prin noiembrie 1929, p. 162). Această broşură nu poate fi totuşi despărţită de celelalte publicaţii ale Teatrului Alfred Jarry. În afara faptului că Antonin Artaud este cel care a avut ideea de a folosi opiniile presei (cf. în volumul III, scrisoare lui Roger Vitrac, cam prin noiembrie 1929, p. 162), şi s-a însărcinat personal să redacteze, sub forma unor scrisori umoristice, cronica celor de al doilea şi al treilea spectacol, el i-a şi dat lui Roger Vitrac instrucţiuni precise despre ce era esenţial de spus (cf. în volumul III, scrisori cam prin 25 noiembrie 1929 şi din 23 ianuarie 1930, pp. 168 şi 170), instrucţiuni pe care le-a reînnoit probabil de mai multe ori, prin viu grai, l-a convins să modifice anumite pasaje şi a respins unele dintre propunerile acestuia, şi anume privitor la ceea ce ar fi putut ţinti să dea broşurii tonul unui manifest politic (cf. în volumul III, scrisoare cam prin 24 februarie 1930, p. 174). Este de altfel greu de imaginat că el nu a participat întrucâtva la redactarea pasajului privind punerea în scenă (cf. p. 46) căreia îi dădea o astfel de importanţă şi care, în această întreprindere, era domeniul rezervat lui. Mai mult, s-a însărcinat personal cu ultimele corecturi şi a dat bun de tipar.

Dl Henri Béhar a regăsit o copie dactilografiată a textului introductiv purtând, deasupra titlului, de mâna lui Roger Vitrac, menţiunea: *primul articol*. Între această copie şi versiunea care a fost imprimată se pot constata câteva deosebiri pe care le indicăm mai jos. Ele pot corespunde unor corecturi făcute în manuscris de către Antonin Artaud. Este de remarcat faptul, în plus, că această copie aproape că nu conţine cuvinte în italice şi că indicaţiile tipografice au fost date probabil de Antonin Artaud.

2. Textul piesei *Ventre brûlé ou la Mère folle* (*Pântec ars sau Mama nebună*) nu s-a găsit. Ne putem întreba de altfel dacă Antonin Artaud a scris într-adevăr „textul“ acestei opere muzicale de mântuială şi dacă

* Paginile ediţiei franceze (*Oeuvres complètes*, II), aici şi în continuare.

nu era vorba mai degrabă de o schemă succintă pornind de la care ar fi indicat actorilor, în cursul repetiţiilor, jocurile de scenă. În orice caz, se pare că muzicianul, Maxime Jacob, nu a lucrat decât după directive verbale, din moment ce, la întrebarea noastră referitoare la acest text problematic, el a răspuns: *Am o amintire foarte clară despre* Ventre brûlé ou la Mère folle, *însă n-am avut niciodată un text în mână, şi nici măcar nu mi-am păstrat muzica de scenă pentru baterie şi contrabas*. La terminarea reprezentaţiei Benjamin Crémieux notează în *Gazette du franc* (4 iunie 1927) că este vorba despre o *scurtă halucinaţie, fără text sau aproape*.

Într-o teză susţinută în 1960: *Le Hors-Théâtre*, Dl Robert Maguire a încercat să reconstituie schema piesei *Ventre brûlé ou la Mère folle*, întrebându-i pe actori. El a mai folosit în mod vizibil şi criticile epocii: cea lui Benjamin Crémieux, deja citată, şi cele ale lui Marcel Souvage în *Comoedia* (3 iunie 1927) şi Régis Gignoux în *L'Impartial français* (7 iunie 1927) din care se găsesc extrase în montajul care recenzează reacţiile presei la primul spectacol al Teatrului Alfred Jarry (cf. p. 50). Nu trebuie să ne ascundem aspectul contestabil şi aleatoriu al unei astfel de reconstituiri, care s-a făcut solicitând amintiri vechi de treizeci de ani. Astfel, Arthur Adamov, evocând reprezentaţia piesei *Le Songe* în *L'Homme et l'enfant* (*Bărbatul şi copilul*) (Gallimard, 1968), pornind de la propriile lui amintiri a putut să scrie: *Pe scenă, Antonin Artaud, în rolul ofiţerului, cu un buchet uriaş de flori în mînă, bate la o uşă închisă, se îndârjeşte, cheamă: „Victoria! Victoria!"*. Ori, e de ajuns să consultăm programul piesei *Le Songe* pentru a ne da seama că rolul Ofiţerului era jucat de Raymond Rouleau şi că Antonin Artaud nu apărea decât la sfârşitul piesei, în cel al Teologiei. De aceea nu dăm reconstituirea domnului Maguire, cu titlu de documentar, decât cu cele mai mari rezerve, rezerve pe care, de altfel le-a formulat el însuşi:

Un personaj intră în scenă, înveşmântat într-o haină largă, şi purtând mănuşi; părul lung îi maschează în întregime obrazul şi pare din piele umezită şi ţeapănă. Dansează un soi de charleston într-o obscuritate aproape totală, înaintând şi trăgând înapoi un scaun, pronunţând fraze misterioase. O sclipire a fulgerului şi se prăbuşeşte. În acest moment precis intră Misterul de la Hollywood, îmbrăcat cu o mantie lungă, roşie, cu ochiul prelungit spre gură de o mască având o dungă la mijloc. Acesta îşi apucă între degere firele lungi de păr şi fascinat

parcă le trage spre lumina violetă pentru a le studia aşa cum face chimistul cu fiola sa. În această clipă, un personaj, Cornul Abundenţei, strigă: „S-a sfârşit cu macaroanele, Mister de la Hollywood," La care Misterul de la Hollywood răspunde: „Păzea la trăznet, Corn al Abundenţei, păzea la trăznet!" O regină trece şi moare (printre alte personaje care de asemenea mor), însă cadavrul ei se ridică la trecerea regelui pentru a striga după el: „Încornoratule!", înainte de a se culca la loc pentru totodeauna. Scena a doua e consacrată înmormântării, un soi de marş funebru pe jumătate grotesc, pe jumătate sfâşietor, în care cortegiul, vitriolat cu un jet de lumină violetă venit din culise, defilează în bătăile tobei din spatele unei perdele de foc de lumină.

Dl Maguire citează apoi o scrisoare adresară lui de către Maxime Jacob ce făcea dovadă de o mai justă prudenţă: *În ce mă priveşte, sunt din nefericire incapabil să reconstitui tema şi desfăşurarea piesei. Pot doar să vă spun că ea se alătura efortului de negare şi revoltă al mişcării suprarealiste. Mi se pare că personajele – regele, soţia sa – încarnau angoasa autorului şi refuzul său disperat sau blasfemator în faţa vieţii: dragostea, căsătoria, moartea, societatea etc., mi se pare, erau mai cu seamă vizate. Păstrez amintirea unui soi de marş funebru, pe jumătate grotesc, pe jumătate sfâşietor. De aceea compusesem o muzică aproape exlusiv pentru instrumentele de percuţie. Pulsaţiile monotone sau frenetice ale ritmurilor elementare şi combinaţiile lor mi se părea că trebuie să ilustreze chinurile sufletului autorului, pe care, de altfel, eu nu le împărtăşeam defel.*

Conform programului, *Ventre brûlé ou la Mère folle*, piesa muzıcală de mântuială a lui Antonin Artaud, cu colaborarea lui Maxime Jacob, era jucată la începutul sepctacolului. Piesa era creată de Edmond Beauchamp (Regele), René Bruyez (Predestinatul Opiumului), Mac Joly (Dolce farniente), Laurent Zacharie (Misterul de la Holluwood) şi Yvonne Vibert (Regina). Orchestra sub conducerea lui Robert Chabe.

6. Pentru *Les Mystères de l'Amour*, de Roger Vitrac, programul indica distribuţia următoare: Raymond Rouleau (Patrice-Locotenentul de dragoni), Genica Athanasiou (Lea), Edmond Beauchamp (Doamna Morin), Max Joly, Ulric Straram, Laurent Zacharie (trei Prieteni), Jean Mamy (Dovic-Lloyd George), Jacqueline Hosptein (Fecioara), René Bruyez (Tanarul), René Lefèvre (Bătrânul). Max Joly (Directorul), Ulric Straram (Theophile Mouchet), Jacqueline Hosptein (Domnul Morin).

Etienne Decroux (Măcelarul), René Lefevre (Autorul), Mac Joly (Un Agent). Punerea în scenă de Antonin Artaud. Macheta decorurilor de Jean Bosschère. Indicaţie ce era probabil valabilă pentru toate cele trei opere înscrise în program.

Pe spatele programului era reprodusă recenzia pe care o făcuse Antonin Artaud piesei, în numărul din septembrie 1925 din *Nouvelle Revue Française*, la apariţia sa în librărie. În ultimul paragraf (cf. p. 145, ultimul paragraf)*, se făcuse o tăietură. Orice aluzie la suprarealism dispăruse astfel. Prima frază fusese modificată astfel: *Roger Vitrac este perfect conştient de metoda destructivă pe care o foloseşte împotriva iubirii şi ea-i apare ca un mijloc de a atinge realitatea esenţială a spiritului său.* Următoarele trei fraze fuseseră suprimate, doar ultima fiind menţinută. Textul lui Antonin Artauud era urmat de această declaraţie:

Punerea în scenă realizată de Antonin Artaud pentru Les Mystères de l'Amour *este unica punere în scenă autorizată de autor pentru toate reprezentaţiile viitoare. Ea va trebui indicată în toate reeditările piesei.*

4. Textul piesei *Gigogne* de Mac Robur (pseudonimul lui Robert Aron) nu a fost publicat. Iată ce spunea despre ea Benjamin Crémieux: *Domnul Mac Robur, în* Gigogne, *a reluat un subiect adesea tratat, cel al unui tată cu mulţi copii înconjurat de micuţii lui bastarzi. S-a întors brusc pentru a azvârli publicului insulte gen Chat Noir care nu au provocat altă reacţie în sală decât cea a unui străin mirat: „Dar nimeni nu strigă?". În fapt, nimeni nu avea chef să se indigneze (La Gazette du franc*, 4 iunie 1927).

Piesa, prezentată la finele spectacolului, era creată de René Lefevre (Gigogne), Geymond Vital (Bătrânul Slujitor), Yvonne Vibert (Dădaca), Max Joly, Ulric Straram, Laurent Zacharie şi René Bruyez (Bastarzii).

5. Invitaţiile ofereau următoarele informaţii:

ÎN PROGRAM

I – *O capodoperă a cinematogragului rus modern, MAMA de Poudovkine (după romanul lui Gorki).*
Versiune integrală

* Paginile ediţiei franceze (*Oeuvres completes*, II).

II. – *Un act inedit al unui scriitor „notoriu" jucat fără autorizaţia autorului.**

Cu concursul:

Doamnei Genica Athanasiou, al domnilor André Berley, Henri Crémieux etc.

Punere în scenă de Antonin Artaud.

[...]**

11. ...*să înglobeze în această denumire trecutul...*

12. ... *prin lume sunt limpezi...*

13. În cele două secţiuni subtitrate: *Necesitatea Teatrului Alfred Jarry* şi *Poziţia Teatrului Alfred Jarry* se simte probabil cel mai bine amprenta lui Vitrac: destinaţia naţională a Teatrului Jarry, de exemplu, şi de asemenea această afirmaţie: *Limbajul va fi vorbit...* Referinţele la Feydeau şi la Roussel, în secţiunea intitulată *Tradiţia asigurată a Teatrului Alfred Jarry* (p. 45), par de asemenea proprii lui Vitrac.

14. ... *şi vor năzui să creeze...*

15. Aici se opreşte copia dactilografiată a textului purtând menţiunea, de mâna lui Vitrac: *primul articol.*

ÎN LEGĂTURĂ CU O PIESĂ PIERDUTĂ

În decembrie 1932, Antonin Artaud citeşte tragediile lui Seneca (cf. în volumul II, scrisoarea din 16 decembrie 1932 adresată lui Jean Paulhan, p. 286) din care se gîndeşte să facă lecturi publice la care ar convocaţi comanditarii Teatrului Cruzimii. Fără îndoială că se hotărăşte în cursul anului viitor să adapteze una dintre ele: *Thyestes* pe care o va desemna întotdeauna cu titlul *Atreu şi Thyestes*. În decembrie 1934, această adaptare nu era terminată şi, în orice caz, nu avea intenţia să-i publice textul; încă din acea perioadă ea se intitula *Supliciul lui Tantal* (cf. în volumul III, scrisoarea din 2 decembrie 1934 către Gaston Gallimard, p. 228). În mai 1935, în momentul ultimelor repetiţii ale piesei *Les Cenci*, el anunţa presei că-şi propune să monteze *Supliciul lui Tantal* (cf. Între altele, în volumul V, interviul apărut în *Comoedia* în 6 mai 1935: *În legătură cu*

* Numele autorului şi titlul piesei vor fi pronunţate la sfârşitul reprezentaţiei.

** Se elimină textul notelor 6-10 (n. ed.).

„Cenci", domnul Antonin Artaud ne spune de ce vrea să scrie „un Teatru al Cruzimii", p. 298). Publicul este de asemenea informat despre acest proiect prin programul vândut cu ocazia reprezentaţiilor (cf. în volumul V, nota 3, p. 302). În orice caz, Antonin Artaud şi-a dus probabil până la capăt acest proiect, deoarece, într-o scrisoare adresată lui Jean-Louis Barrault la sfârşitul lui septembrie 1935 (cf. în volumul III, p. 300), el adaugă drept post-scriptum: *Şi apoi trebuie să-ţi citesc tragedia mea: Supliciul lui Tantal*. Se pare chiar că a citit piesa acasă la Lisa Deharme, vineri 15 noiembrie 1935 (cf. în volumul III, scrisoarea din 13 noiembrie 1935 adresată lui André Breton, p. 301), cu mai puţin de două luni înaintea plecării sale în Mexic.

Textul acestei adaptări pare astăzi definitiv pierdut, fără a se cunoaşte raţiunile totalei sale dispariţii. Cele trei documente referitoare la acest proiect, care au fost reunite aici, figurau printre hârtiile care ne-au fost communicate de domnul René Thomas.

1. După un manuscris comunicat de dl René Thomas, datat şi semnat Antonin Artaud, deşi se vorbeşte despre el la persoana a treia. Acest text era destinat după toate aparenţele să fie publicat în presa din Marsilia într-o vreme când încă mai spera probabil că va putea monta *Supliciul lui Tantal* în oraşul său natal. Se pare că a avut întâlniri în acest scop încă din mai 1934, în cursul unei scurte şederi acolo înainte de a se îmbarca pentru Alferia (cf. în volumul III, cartea poştală din 14 mai 1934 adresată doctorului şi lui Yvonne Allendy, p. 290), întâlniri care nu i-au lăsat de altfel decât puţină speranţă. Încă la jumătatea lunii august, el scria că *afacerea din Marsilia e într-o situaţie critică* (cf. în volumul III, scrisoarea din 13 august 1934, către André Jolivet, p. 294) şi încerca să afle dacă Dullin, căruia îi propusese spectacolul său, se gândea la posibilitatea de a-l primi în Atelier (cf. în *Scrisori către Genica Athanasiou*, cea din 16 august 1934, p. 303). Manuscrisul prezintă câteva variante cu ştersături pe care le indicăm mai jos.

2. *Căci una din originalităţile...*

3. *...pe scenă forţa primitivă a vârstelor trăznetului şi de a face...*

4. *...valoarea unui fel de terapeutică...*

5. *...dinamisnul anumitor strigăte...*

6. Muzica scenei care trebuia să fie un element important al acestui spectacol a fost încredinţată lui André Jolivet (cf. în volumul III, scrisoarea din 13 august 1934 către André Jolivet, p. 294, şi nota 2, p. 421.

7. *...mişcări sociale, pasiuni intime...*

Din DESPRE TEATRUL ŞI DUBLUL SĂU

TEATRUL ŞI PSIHOLOGIA
TEATRUL ŞI POEZIA

1. Manuscris comunicat de domnul Jean-Marie Conty.
2. *...a decăderii, am putea spune, organice...*
3. *...determinat în teatru raporturile...*
4. Cele două texte se succed în manuscris. S-ar părea că sunt două subdiviziuni ale unui text mai important pe care l-ar fi proiectat Antonin Artaud.
5. *...al unui limbaj specific teatrului...*
6. Antonin Artaud va dezvolta această idee în *Teatru oriental şi Teatru occidental* [...].
7. *...să se confunde cu toate posibilităţile de exprimare în spaţiu, aşa cum pot ele să se producă pe o scenă.*
8. *...în loc să fie bazat pe cuvinte.*
9. *... orice reprezentaţie dramatică va fi creată direct...*
10. Tot în *Teatru oriental şi Teatru occidental* va vorbi Antonin Artaud despre *destinaţia cuvântului* (cf., în volumul IV, p. 70, paragrafele 1 şi 2).

TEATRUL ESTE MAI ÎNTÂI RITUAL ŞI MAGIC...

Manuscris comunicat de domnul Jean-Marie Conty.

Din ÎN LEGĂTURĂ CU TEATRUL N.R.F.

TEATRUL PE CARE ÎL VOI ÎNFIINŢA

1. Text apărut în *Pris-Soir* în 14 iulie 1932.
2. Cu excepţia primului paragraf, acest text reia esenţialul din scrisoarea din 6 iulie adresată lui J.-D. van Caulaert {...}.

SCRISOARE PENTRU *COMOEDIA*

1. Scrisoare publicată pe prima pagină a revistei *Comoedia*, în 21 septembrie 1932, la rubrica: *Avangarda*, cu această introducere:

De ce înfiinţează domnul Antonin Artaud
„Teatrul Cruzimii"

Teatrul, spune el, este o „ceremonie magică" şi noi nu vom juca piese scrise...

Am anunţat faptul că tânărul scriitor artistic şi regizor, domnul Antonin Artaud, se pregăteşte să înfiinţeze, sub egida revistei La Nouvelle Revue Française, *o nouă scenă de avangardă care se va deschide în curând şi se va intitula „Teatrul Cruzimii". În perioada dificilă pe care o traversează Teatrul în momentul în care fiecare se preocupă de propriul lui destin, era deosebit de interesant de aflat de la însuşi domnul Antonin Artaud scopurile şi ideile sale. Iată răspunsul lui ce constituie un adevărat manifest:*

Puţin după publicarea interviului în *L'Intransigeant* (cf. p. 217)*, în momentul în care apărea articolul din *Paris-Soir* (cf. p.28), Antonin Artaud începuse redactarea unui manifest al cărui scop era să-i prezinte noua întreprindere teatrală (cf. scrisoarea din 13 iulie 1932 adresată lui André Rolland de Reneville, p. 82). La sfârşitul lui august, aceasta era terminată şi titlul: Teatrul Cruzimii găsit (cf. între altele, scrisoarea din 20 august 1932 adresată lui André Gide, p. 95), care îl înlocuia pe cel de Teatru al N.R.F.; către jumătatea lui septembrie, informaţia fusese transmisă ziarelor, dintre care mai multe anunţară crearea acestui noi teatru, devenit datorită unei incredibile greşeli de tipar: Teatrul Crustei. Se poate citi, de exemplu, în *Comoedia* din 20 septembrie 1932 această notiţă:

Un teatru nou

Am anunţat înfiinţarea unui nou teatru condus de domnul Antonin Artaud şi fondat sub auspiciile revistei Nouvelle Revue Française.

Acesta se va numi: Crusta

2. Se poate citi în *Comoedia*: *Există în orice latură două lucruri, două aspecte.* Versiune care pare datorată unei greşeli evidente de tipar. Ni se pare mai logic să auzim: *Există în orice lucru două laturi, două aspecte.* Ceea ce ne întăreşte în sentimentul nostru este faptul că, mai jos, în legătură cu primul din aceste aspecte, *aspectul fizic*, Antonin Artaud spune: *Această latură fizică...*

3. *Punerea în scenă şi metafizica* (cf. în volumul IV, pp. 32-45).

* Paginile ediţiei franceze (n.ed.).

4. Redacţia jurnalului considerase necesar să plaseze în acest loc următoarea notă: *Domnul Artaud mai uită dintre ei şi pe unii care, de mult timp, chiar aici, în legătură cu* Oedip-Rege, *au expus un sistem ce este însă de când lumea baza însăşi a marii arte teatrale.*

5. Cf. această notă în volumul IV, p. 37. De fapt, nu cuvântul *ceremonial* este întrebuinţat de Antonin Artaud, ci expresia *veche magie ceremonială*. Însă Jean Cassou foloseşte tocmai acest cuvânt într-un articol despre *Jean Cocteau: Fragmente alese, Poeme (nrf) – Eseu de critică indirectă (Grasset)*, apărut în 17 septembrie 1932 în *Nouvelles littéraires*. Despre teatrul lui Jean Cocteau, el scrie următoarele: *Teatrul frate cu şedinţa de prestidigitaţie, vrea să uimească. Vrea să producă o imitaţie a miracolului, să-şi regăsească, prin vrăjile ei, funcţia străveche de ceremonial religios şi operatoriu.*

6. Varianta din *Comoedia*, care spune: ... *şi prin sensibilitate un spirit,* ... ni se pare, şi aici, datorată unei greşeli de tipar. Se pare că trebuie să se înţeleagă mai degrabă...*asupra spiritului*..., deoarece teatrul, aşa cum îl concepe Antonin Artaud, trebuie să acţioneze asupra spiritului. El tocmai a spus-o în chiar acest text: *El pregăteşte spiritul prin nervi*... (p. 31, paragraful 3)

Din SCRISORI

LUI JEAN PAULHAN

1. Hîrtie cu antet: *Compania Generală TRANSATLANTICĂ/ French line.*

Din INTERVIURI

TEATRUL CRUZIMII

1. *Le Petit Parisien*, 14 aprilie 1935.

2. Antonin Artaud, în articolul de avanpremieră scris pentru *La Bete noire: les Cenci*, vorbeşte de clopotul mare al catedralei din Amiens (cf. p. 38, paragraful 1).

POSTFAȚĂ

Mică introducere la intrarea lui Artaud în „patria" lui Caragiale

1. „Pauvre homme! Pauvre Antonin Artaud!" Poet şi prozator, dramaturg şi eseist, actor, scenograf şi grafician, profet al regiei de teatru contemporane, Antonin Artaud se naşte la 4 septembrie 1896, la Marsilia. Pe linie maternă, are o ascendenţă grecească. Copilăria şi adolescenţa îi sunt deja marcate de boală şi suferinţă. La cinci ani are meningită, iar apoi trupul şi sufletul său se exprimă prin alte pretimpurii simptome maligne: somnambulism, contracţii faciale şi, deci, bâlbâieli, tulburări psihice. În cazul său, revelaţia durerii se suprapune cu revelaţia identităţii personale şi a corpului propriu: „Eu nu sunt născut decât de durerea mea", afirmă el mai târziu. De aceea, dacă Emil Cioran va vorbi doar de inconvenientul de a te fi născut, Artaud, mai radical, va acuza „nedreptatea de a te fi născut". În 1915 i se declanşează acele nevropatii grave ce-i vor desfigura întreaga existenţă. Face deja cunoştinţă cu azilele şi casele de sănătate, precum şi cu opiul în tratament. Pe de altă parte, însă, starea psihică instabilă îi înteţeşte efervescenţa creatoare precoce: scrie poezii, desenează, înscenează primele spectacole în mediul familial. În 1920 soseşte la Paris, tratându-se, la Villejuif, în sanatoriul doctorului Toulouse, care, în mod terapeutic, îi încurajează şi facilitează activitatea artistică, întrucât intuieşte dintru început că „avea înaintea lui o fiinţă întru totul excepţională, din stirpea unor Baudelaire, Nerval, Nietzsche"[1].

În toamna lui 1921 încep anii de ucenicie şi misiune teatrală ai lui Artaud. Căci, prin mijlocirea lui Firmin Gemier, el este inclus de Charles Dullin în trupa de la Theâtre de l'Atelier. Aici Artaud are două revelaţii decisive. Prima este strict artistică, legată de importanţa pe care Charles Dullin o acordă, pe de o parte, tipului de actor japonez (care îşi explorează până la paroxism „cultura tuturor posibilităţilor sale fizice şi

[1] Un dens material informativ despre biografie şi operă se află în: aparatul de note la Artaud, *Lettres à Genica Athanasiou*, Gallimard, 1969; aparatul de note, excepţional, al ediţiei *Oeuvres complètes* de la Gallimard; numărul tematic Artaud al revistei *Planète* din 20 februarie 1971; Gerard Durozoi, *Artaud, l'aliénation et la folie*, Librairie Larousse, 1972; *Dictionnaire general du surréalisme et de ses environs*, P.U.F., 1982.

psihice"), iar, pe de alta, improvizației scenice. A doua revelație este și artistică, și sentimentală: Artaud se îndrăgostește fulgerător de o actriță extraordinară, despre care s-a spus că ar încarna-o pe Antigona însăși. E vorba de Jenica Atanasiu (pe numele ei adevărat, Eugenia Tănase), venită de la București la Paris în 1919, elevă a lui Dullin din 1920 și aflată în trupa de la Atelier încă din vara lui 1921. Una din urmările acestei pasiuni reciproce este schimbul intens de scrisori dintre cei doi, întins pe parcursul a două decenii (1921-1940), document de prim ordin pentru cunoașterea distorsionatului spirit artaudian. Din 1927 între Artaud și Jenica Atanasiu apare o anume distanțare afectivă, marcată epistolar printr-o formă de adresare mai ceremonioasă. Ruptura dintre cei doi e accelerată, evident, de refuzul violent al lui Artaud de a renunța la condiția sa de opioman. Orice discuție în jurul faptului că se droghează, mai mult, orice aluzie, îl scoate din minți: „... înțelege o dată pentru totdeauna că toate argumentele tale nu pot să mă influențeze, căci soarta mea îngrozitoare m-a scos de mult *în afara rațiunii umane*, în afara vieții". Ca să obțină măcar „*o singură* oră de pace adevărată", are nevoie de drog chiar cu riscul de a se distruge. Amintindu-i mereu că ar trebui să renunțe la opiu, Jenica Atanasiu se comportă ca un „demon nemilos". Or: „Am nevoie de îngeri. Mi-ajunge iadul care de-atîția ani mă încercuie.".

Infernul personal nu-l împiedică, însă, să se afirme din plin în viața culturală pariziană. Joacă teatru, concepe decoruri și costume, debutează editorial, în 1923, cu o plachetă de versuri, se integrează din 1924 în mișcarea suprarealistă (din care este exclus, însă, în 1926, din cauza nonmilitantismului său politic). În fine, sensul misiunii sale teatrale începe să se clarifice și, deci, să se cristalizeze către sfârșitul anului 1926, cînd, împreună cu Roger Vitrac și Robert Aron, fondează Teatrul „Alfred Jarry" (a cărui activitate, intermitentă, se prelungește până la începutul lui 1929). Dintre spectacolele montate aici de Artaud se detașează, în primul rînd, acela cu *Un joc al visului*, întrucât pentru regizor această feerie a lui Strindberg reprezintă o adevărată piesă-manifest, ce reflectă tocmai acea „realitate teatrală" pe care vrea s-o revele și care se încheagă din jocul combinatoriu concret de la frontierele dintre viața ce se viețuiește și aceea ce se visează. Mai pot fi menționate înscenările sale la *Cumpăna amiezii* (actul III) a lui Claudel și la *Victor sau Copiii la putere*,

piesa lui Roger Vitrac. Fapt extrem de semnificativ pentru apetitul teoretic al lui Artaud, spectacolele propriu-zise sunt anticipate ori acompaniate de manifeste, articole programatice sau explicative, broşuri. Din aceste intervenţii reiese că „Teatrul «Alfred Jarry» a fost creat pentru a se servi de teatru iar nu pentru a-l servi"; în consecinţă, spectacolul artaudian are o miză transestetică, metamorfozându-se într-o „adevărată operaţiune magică", ale cărei efecte ţintesc renovarea spirituală a actorului şi spectatorului. Aceasta şi pentru că replicile şi gesturile spectaculare conţin „o anumită forţă de deflagraţie". Înfiinţat ca o reacţie decisă împotriva teatrului pur mimetic, refuzând, totodată, să mai considere teatrul doar un simplu „muzeu al capodoperelor", Teatrul „Alfred Jarry" preconizează revitalizarea „spectacolului total" sau, altfel spus, a „spectacolului integral", bazat pe desfolierea deplină, prin obiecte, sunete şi semne, a limbajului fizic şi concret, adică a scriiturii scenice propriu-zise. Cum se vede, în manifestele Teatrului „Jarry" poate fi detectată deja aproape toată doctrina regizorală din *Teatrul şi dublul său*.

Tocmai absenţa impactului direct, violent şi viu, producător de posibile deflagraţii, între actor şi privitor îl face pe Artaud să rămână mereu mefient faţă de film. Situaţia sa financiară continuu precară îl obligă, totuşi, să accepte numeroase oferte, aşa încât filmografia sa numără peste douăzeci de titluri. Absolut faimoase sunt astăzi imaginile care îl conservă în rolul fratelui Massieu din *Patimile Ioanei d'Arc* (1928), extraordinarul film al lui C. Th. Dreyer; aici faţa lui Artaud are o expresivitate de-a dreptul eminesciană, în aşa măsură irumpe din ea elanul şi înflăcărarea geniului tînăr. Alte roluri: Marat în *Napoleon* (1927) şi Savonarola în *Lucreţia Borgia* (1935), ambele regizate de Abel Gance, Artaud jucând şi în filme ale lui Fritz Lang, Claude Autant-Lara, G.-W. Pabst ş.a. În 1928 are loc premiera primului film cu elemente suprarealiste, *La Coquille et le Clergyman*, regizat de Germaine Dulac, pe baza scenariului lui Artaud (aici Jenica Atanasiu se evidenţiază într-o siluetă enigmatică).

Anul 1932 înregistrează o „nouă tentativă teatrală", întrucât Artaud proiectează înfiinţarea unui nou teatru, patronat de *Nouvelle Revue Française*, cu un comitet de direcţie format din scriitori iluştri din grupul aflat în orbita revistei. În calitate de unic regizor, Artaud ar urma să aplice aici principiile enunţate în eseul său programatic *Punerea în scenă şi*

metafizica. Pe parcurs, acest „Théâtre de la N.R.F." se transformă, între 1932-1933, într-un nou proiect, acela al unui „Théâtre de la Cruauté", urmărind resuscitarea artei dramatice prin contactul cu forme arhaice, tradiţionale, ale teatrului ritualic. Căci Artaud circumscrie şi fixează într-o doctrină regizorală două revelaţii spectaculare avute în decursul anilor: dansurile sacre prezentate, în 1922, la Marsilia, de o trupă cambodgiană care schiţa scenariul reconstituirii Templului de la Angkor şi, mai ales, spectacolul cu caracter ritualic revelat de o trupă din Bali în cadrul Expoziţiei coloniale din 1931, organizată la Bois de Vincennes. De altfel, în această perioadă se cristalizează şi eseurile programatice şi manifestele ce vor forma, ulterior, volumul *Teatrul şi dublul său* (apărut la Gallimard abia în 1938): *Despre teatrul balinez*, publicat parţial în *Nouvelle Revue Française* (1931); *Punerea în scenă şi metafizica*, iniţial o conferinţă ţinută, în 10 decembrie 1931, la Sorbona, apoi transformată într-un text publicat, în 1932, în *Nouvelle Revue Française*; *Teatrul alchimic*, publicat în 1932 în revista argentiniană *Sur*; *Teatrul cruzimii* (primul manifest), apărut în 1932 în *Nouvelle Revue Française*; apoi al doilea manifest al *Teatrului cruzimii*, publicat în 1933 sub formă de broşură, având ataşat şi formularul-tip pentru cei doritori să devină acţionari ai „Societăţii Anonime a «Teatrului Cruzimii»" prin care se urmărea constituirea unui capital necesar sponsorizării spectacolelor. În fine, faimosul text *Teatrul şi ciuma* a fost iniţial o conferinţă ţinută la Sorbona în 6 aprilie 1933, publicată apoi, după revizuiri succesive, în 1934, în *Nouvelle Revue Française*. Despre felul în care s-a desfăşurat această conferinţă consacrată paralelei dintre teatru şi ciumă amănunte pe cât de pitoreşti, pe tot atât de dramatice s-au păstrat în jurnalul faimoasei Anaïs Nin. Ştim din însemnările fulgurante ale Céciliei Schrammer, logodnica de-o clipă a lui Artaud, că acesta nu suporta „viaţa calmă", demonii interiori împingându-l mereu să provoace, într-o „mare punere în scenă", incidente şi furtuni violente; cum observă tot Cécile Schrammer, era dificil pentru un martor să discearnă, privindu-l pe Artaud, unde începea jocul şi sfârşea trăirea sau, invers, unde începea trăirea şi sfârşea jocul. Oricum, punctul de plecare într-o asemenea analiză rămâne avertismentul lucid al Céciliei Schrammer: „Să nu uităm că Artaud era actor şi încă din şcoala cea mai dramatică şi violentă". Iată acum un fragment din jurnalul lui Anaïs Nin, revelator pentru şocul produs în asistenţă atât

de relaţia halucinantă dintre teatru şi ciumă, cât şi de trăirile exacerbate ale conferenţiarului:

> Faţa îi era convulsionată de nelinişte, iar şuviţele de păr, muiate de sudoare. Ochii îi erau dilataţi, muşchii, încordaţi, degetele i se forţau să-şi păstreze supleţea. Ne făcea să-i simţim gâtul uscat şi fierbinte, suferinţa, febra, simţurile în flăcări. Căzuse pradă caznelor. Urla. Delira. Îşi reprezenta propria moarte, răstignirea.
>
> Lumea rămase, mai întâi, cu răsuflarea tăiată. Apoi începu să râdă. Toată lumea râdea! Îl fluiera. Pe urmă, unul, câte unul, începură să plece, cu mare zgomot, vorbind, protestând. Trânteau uşa, ieşind. Singurii care nu mişcau erau Allendy, soţia lui, soţii Lalou, Marguerite. Alte proteste. Alte huiduieli. Dar Artaud continuă, până îşi dă duhul. Şi rămâne acolo pe jos. Apoi, după ce sala s-a golit şi nu mai rămîne decît un mic grup de prieteni, el vine drept spre mine şi îmi sărută mîna. Îmi cere să-l însoţesc într-o cafenea.
>
> Toţi ceilalţi au ceva de făcut. Ne-am despărţit cu toţii în faţa Sorbonei. Artaud şi cu mine am ieşit sub o ploaie subţire. Am mers, am tot mers de-a lungul străzilor întunecoase. Era rănit, cumplit de atins şi buimăcit de huiduieli. Spuma de mânie: „Ei vor întotdeauna să audă vorbindu-se *despre*; vor să audă o conferinţă obiectivă despre *Teatrul şi ciuma*, iar eu vreau să le dau experienţa însăşi, ca să-i îngrozesc şi să se trezească. Vreau să-i trezesc. Ei nu înţeleg *că sunt morţi*. Moartea lor e deplină, ca o surzenie, ca o orbire. Eu le-am arătat agonia. A mea, da, şi a tuturor celor care trăiesc."

Absenţa banilor şi a spaţiilor de joc face ca numeroasele lui proiecte spectaculare – ce urmau să dea viaţă acelui „Teatru al Cruzimii" – să rămână într-un stadiu himeric. În acest sens, Artaud are o singură reuşită: *Les Cenci* (*Familia Cenci*), tragedie în patru acte şi zece tablouri, după Shelley şi Stendhal, montată în 1935, Artaud jucând şi rolul titular. *Les Cenci* dezvăluie ştiinţa dramaturgului de a introduce, în mod calculat şi gradat, secvenţe şi detalii ale ororii şi teroarei, fapt învăţat de Artaud din teatrul lui Seneca şi cel elisabetan, dar şi din romanul gotic. Per-

sonajul, fie că e vorba de Cenci, fie de Beatrice, se simte un fel de Gulliver al trăirii dilatate, proiectând halucinat „fapte înflăcărate“ ori „acte imense“, aşa încât el nu poate fi încarnat decât de un actor de tip special, adevărat „atlet afectiv“. Statuar, personajul seamănă cu figurile din sculptura sacrală a domurilor medievale. Scriitura scenică virtuală, concretă şi fizică, e prezentă mereu în didascalii: vocile corale sunt ca nişte ţipete de păsări şi ca un fâlfâit de aripi, sugerând imagistica terifiantă a unui Hitchcock în decoruri de Renaştere, cuvinte reluate laitmotivic cad implacabil precum bătăile unor pendule; zgomotul de paşi de undeva din culise creşte treptat în intensitate, împresurând scena; au loc explozii de bezne şi lumini etc. În fine, nu pot să nu semnalez un extraordinar moment sonor de tip cehovian, amintind de acea misterioasă şi transcendentă coardă pleznită din *Livada cu vişini*: „O linişte neobişnuită cuprinde scena. Ceva ca un sunet de violă răsună foarte uşor şi înalt.“. (Cum acest sunet de violă îi leagă fără putinţă de desprindere pe Cenci de Beatrice, un regizor ar putea foarte bine să-l reia, laitmotivic, în finalul spectacolului său.) De remarcat, de asemenea, expresivitatea neobişnuită a scenei ultime din actul IV: în debut, roata imensă a torturii se proiectează ca un firmament al lumii, în vreme ce jos se aude zumzetul continuu, ca de uzină în funcţiune, al maşinăriilor de produs suplicii, pentru ca, treptat, totul să se decanteze pe o tonalitate pură şi înaltă de *final sofoclian*. Căci lamentaţia Beatricei (secondată de aceea a Lucreţiei) reprezintă o dublare subtilă a lamentaţiei Antigonei, model etern al plângerii fetei frânte în floare.

Obsesia resuscitării spectacolului, ca şi a vieţii de altfel, în forme mitice şi ritualice îi dă lui Artaud ideea de a efectua călătorii iniţiatice în locuri în care el crede că mai persistă ceva dintr-o „lume esoterică“ şi dintr-un „naturalism în plină magie“. Aşa că la 7 februarie 1936 el debarcă pe pământ mexican, între sfârşitul lunii august şi începutul lui octombrie, acelaşi an, retrăgându-se în Sierra Tarahumara, unde trăieşte alături de indienii Tarahumaras (textele referitoare la acest contact cu o străveche rasă indiană vor fi redactate într-o formă definitivă abia în 1947). I se accelerează stările de iluminare şi trăire exaltată: sub un „cer de Biblie“, are teribila viziune a unei „metafizici a dezastrelor“, îşi anunţă o renovare a vieţii radicală, un „Alt Om“ se naşte în el şi dintr-o perspectivă accentuat apocaliptică dă avertismente soteriologice: „Lumea

e la capăt" iar „toate formele Vieţii au fost ucise", e nevoie să fie inventate altele noi. Pe moment, Artaud se simte mesagerul lui Christ, „Dublul meu", care n-a încetat, după „treizeci şi trei de veacuri", să se învârtă deasupra lumii moarte. Cavaler al Tristei Figuri – înarmat cu o mică spadă de Toledo (dăruită de un „vrăjitor" cubanez, în călătoria lui mexicană) şi purtând „bastonul sfântului Patrick" (care ar fi aparţinut mai întâi chiar lui Christos) – Artaud soseşte, în august 1936, în Irlanda, pornind în căutarea înţelepciunii pierdute a Druizilor. Provocând, într-o stare de exaltare periculoasă, incidente violente, este expulzat, îmbarcat pe vas şi debarcat, în cămaşă de forţă, la Le Havre.

Pentru Artaud începe acum lungul calvar al ospiciilor şi al azilelor de nebuni, desfăşurat de-a lungul a nouă ani (1937-1946). Suferă de „delir cronic" şi, fiind adeseori violent, ajunge şi prin pavilioanele izolate ale bolnavilor agresivi. Din 1939 e internat la Ville-Évrard. De aici el îi trimite Jenicăi Atanasiu, între 30 octombrie şi 21 decembrie 1940, patru delirante scrisori, de o mare şi emoţionantă expresivitate. Din lectura lor ne dăm seama că Artaud trăia în miezul unui *atroce univers cervantin*: „duşmani" perfizi îl despart pe acest nou Quijote de Dulcinea lui, împiedicând-o, totodată, pe Jenica Atanasiu să-i aducă heroina şi opiul de care el are nevoie pentru a-şi reîmprospăta forţele în lupta contra Răului. Ne aflăm în plină apocalipsă, în cel mai grav moment de după începutul lumii şi căderea originară în păcat, căci „lumea de-aici nu mai e viabilă şi e integral contaminată". Artaud se zbate prins în plasa de magie a unui scenariu intramundan, în care se încinge bătălia decisivă dintre „Puri" şi „Iniţiaţi" (sau „zei ai Răului" sau invadatori dintr-o „Race des Abominateurs du Mal") şi în care vor interveni şi „Ţiganii", cărora el le va deschide „porţile oculte", ca ei să năvălească aici, risipind vrăjile satanice...

Graţie insistenţelor poetului Robert Desnos pe lângă psihiatrul Gaston Ferdière, Artaud este transferat, în 1943, în azilul de la Rodez, unde el va beneficia de un statut special şi de o cameră proprie. Venirea lui la Rodez echivalează, practic, cu salvarea sa, căci, treptat, doctorul Ferdière îl „domesticeşte", readucîndu-l la o stare de relativă normalitate. Comportamentul îi este totuşi imprevizibil, el trecând de la momente de „nebunie mistică" la altele de ireligiozitate agresivă şi blasfematorie. Îi e frică de vrăji, fiind convins că, prin rituri malefice, este încarcerat

„într-o ființă care nu este a lui". Dacă soția lui Ferdière i se pare o „sfântă", toate celelalte femei, purtătoare de potențe drăcești, îl sperie, făcându-l să recurgă, iritat, la copilărești gesturi de exorcizare. la masa cu familia Ferdière, deși felul lui de a se purta e aproape sălbatic, hoffmannesc: clefăie, scuipă, râgâie, zdrobește alimentele cu pumnul direct de fața de masă, ca apoi să cadă brusc în genunchi, începând, tam-nisam, să psalmodieze... E supus unor ședințe cu electroșocuri, ce par să aibă un efect benefic (în ciuda faptului că, mai târziu, acest tratament aplicat lui Artaud a provocat controverse violente). Impulsionat de doctorul Ferdière – el însuși poet și eseist – Artaud reîncepe să creeze: scrie, desenează, traduce din Lewis Carroll etc. De pe urma șederii aici se nasc faimoasele sale *Scrisori din Rodez* (1946), în care reapare o idee obsedantă din *Teatrul și dublul său*: „Vreau [...] ca viața să iasă din cărți [...] și să treacă pe planul acestei magii interioare a corpului.". (De altfel, *Teatrul și dublul său* e retipărit de Gallimard, în 1945, într-un nou tiraj.)

Scriitorii și artiștii parizieni organizează, în 1946, o gală la Teatrul „Sarah-Bernhardt", cu vânzare de tablouri și manuscrise, pentru strângerea unui capital care să-i asigure lui Artaud subzistența ulterioară (sărbătoritul, însă, având înfățișarea suspectă și rufoasă, e împiedicat de oamenii de ordine să intre la propria sărbătorire). În același an, el se instalează la Ivry-sur-Seine, unde își amenajează o locuință aparte într-un vechi pavilion al spitalului. Are o cheie proprie, poate deci ieși și intra când vrea, e liber să circule prin Paris, unde se reintegrează în viața artistică. Dar din chipul fugos, romantic, al călugărului din *Patimile Ioanei d'Arc* n-a mai rămas nimic: faciesul îi este surpat și supt, amintindu-l pe acela al lui Bacovia. Paralela nu-i întâmplătoare: față în față cu publicul, într-o conferință ținută, la 13 ianuarie 1947, la Théâtre du Vieux-Colombier, Artaud are momente de mutism, așa cum Bacovia rămâne mut în fața asistenței la „Confesiunile literare" organizate de Caracostea, căci ambii se află de mult dincolo de simpla comunicare și dezbatere de idei. Tot în 1947 îi apare insolitul eseu *Van Gogh, sinucigașul societății*: alienatul, ni se spune aici, este un om pe care „societatea n-a vrut să-l asculte și pe care a vrut să-l împiedice să emită adevăruri insuportabile", așa încât nu Van Gogh s-a sinucis într-un moment de nebunie, ci societatea, „ca să-l pedepsească pentru că el s-a smuls din ea, l-a sinucis"; dar Van Gogh e chiar Artaud și alții ca el, „căci nu

suntem toţi, ca sărmanul Van Gogh însuşi, nişte sinucigaşi ai societăţii?". Într-o mare efervescenţă, pregăteşte şi montează, în ianuarie 1948, un colaj radiofonic intitulat *Să sfârşim cu judecata lui Dumnezeu*, a cărui difuzare, în ciuda tuturor protestelor, este interzisă (pe banda magnetică, vocea grotescă a lui Artaud evocă, pentru noi, stridenţa vocală a lui G. Călinescu). Devine un toxicoman iremediabil, abuziv, din cauza medicamentaţiei anticanceroase. Acea autoapostrofare dintr-o proză a sa de tinereţe – „Sărmanul om! Sărmanul Antonin Artaud!" – se desăvârşeşte într-un mod atroce.

În dimineaţa zilei de 4 martie 1948 e găsit mort, pe jos, sprijinit de piciorul patului. Asemeni lui Estragon, ţinea încă în mînă un pantof: o adevărată scenă finală de teatru al deriziunii! A murit Artaud. Se naşte Beckett.

2. Despre semnificaţiile unui „Teatru al Mizanscenei pure". Manifestele, eseurile şi scrisorile programatice care formează materia volumului *Teatrul şi dublul său* sunt impulsionate de mai multe cauze, mai mult sau mai puţin vizibile. Una este de ordin intim, căci Artaud ţinteşte către un fel de *renovatio vitae*, asumându-şi modalitatea teatrală ca pe o modalitate esenţial terapeutică a propriei existenţe: regenerarea în cadre spectaculare a vieţii sale conform modelului regenerării cosmice şi mitice. Celelalte cauze sunt legate de situaţia dramaturgiei europene din anii '30 şi de impasul regiei de teatru. Criza regizorală e provocată, în primul rând, de specificul dramaturgiei postibseniene (Strindberg, Cehov, Hauptmann, Pirandello ş.a.) care – conform modelului ibsenian – reflectă o amploare şi o concreteţe de-a dreptul romanescă. Odată cu Ibsen şi urmaşii săi asistăm la romanizarea dramei, care, astfel, îşi conţine şi propria mizanscenă, fiind un univers perfect şi amănunţit conturat în sine însuşi. Orice piesă de teatru din zona dramaturgiei ibseniene/postibseniene constituie un spectacol interior complet, suficient sieşi la lectură, făcând de prisos intervenţia regizorului propriu-zis, care nu are ce să-i mai adauge din punct de vedere scenic. În cazul acestei dramaturgii avem de a face, cum ar spune E.G. Craig, cu *opere deja încheiate*. Înscenându-le totuşi, regizorul rămâne doar un autor de rang secund, un ilustrator parţial şi imperfect, tautologic şi parazitar. În acelaşi

timp, însă, ştiinţa şi, implicit, autoritatea mizanscenei a evoluat, iar regizorul, începând odată cu Craig, îşi asumă statutul de creator independent, ce se exprimă prin intermediul unui limbaj propriu. În consecinţă, pentru a realiza un spectacol regizorul nici nu mai are nevoie de un text dramatic originar, ci, cel mult, de o operă neîncheiată ori de un simplu scenariu (pe care, de altfel, şi-l poate înseila şi singur). Cum spune, de altminteri, şi Artaud: „... teatrul nu va fi redat sieşi decît în ziua în care orice reprezentaţie dramatică se va desfăşura pornind direct de la scenă, iar nu ca o a doua creare a unui text definitiv scris şi care îşi este suficient şi se limitează la posibilităţi proprii". Or, romanizată cum este, drama ibseniană/postibseniană conţine o mizanscenă ideală şi integrală, anulând atât regizorul, cât şi spectatorul, pe care i-a transformat în *cititori* de spectacole interioare. Drept urmare, nu mai simt nevoia de a merge la teatru şi nici de a face teatru propriu-zis: individ repliat în singurătate, eu pot să vizionez *Hedda Gabler* pur şi simplu efectuând lectura proiectivă pe care o declanşează specificul textului dramatic. Aceasta este, după Artaud, consecinţa-limită a unei concepţii europene despre teatru, văzut în primul rînd ca text literar. Totodată, din acelaşi motiv, datorită acestui tip de dramaturgie ne îndepărtăm şi de misiunea originară a teatrului, aceea de a ne implica direct şi viu, ca participanţi, în formele comunitare ale spectacolului. De aceea, regizorul contemporan – al cărui prototip rămâne Artaud – înlătură dramaturgia de tip literar, urmărind să ne reobişnuiască cu formele originare ale spectacolului, aproape uitate de civilizaţia europeană modernă. Cu atât mai mult cu cât, dacă totuşi mai merge din când în când la vreun spectacol, omul european o face doar atras de „teatrul digestiv", comercial, simplu pretext de destindere şi amuzament. Or, aici e un alt mod de a ne rupe de obiectivul real şi primordial al teatrului.

Pentru a ne reaminti în ce constă natura profundă, iniţială, a spectacolului, în mintea lui Artaud s-a iscat o comparaţie şocantă, aceea dintre teatru şi ciumă. Cum aflăm dintr-o scrisoare către Jean Paulhan (din 27 aprilie 1934), nu e vorba despre o paralelă explicită, raţională, discursivă între cele două noţiuni, ci de una în primul rând poetică şi misterioasă, sugerând, deci, „o analogie superioară" prin prisma efectelor pe care le pot avea atât teatrul, cât şi ciuma, căci prin ambele ni se dezvăluie „raporturi explozive, tetanizante, între lucruri". Pentru Artaud, „ciuma

este boala teatrală" prin definiţie, căci ne implică punându-ne viaţa în pericol, provocându-ne o „furtună organică" şi atacându-ne voinţa şi conştiinţa; în acelaşi fel era implicat omul şi în formele de spectacol primar, care, într-un final exacerbat, avea un „efect curativ şi mântuitor", cathartic. În absenţa reacţiei organice, vii şi directe, asupra participanţilor, teatrul nici nu mai este teatru. Ca să-i înţelegem natura şi misiunea originară, trebuie să renunţăm la unghiul de percepţie artistic şi să-l receptăm dintr-un „punct de vedere epidemic": abia astfel ne dăm seama că, asemeni bolii, teatrul transcende planul individual uman, că spectacolul, ca epidemia, atinge, marchează şi violentează o comunitate întreagă, nu un individ, ci mulţimea, nu psihologia individului, ci destinul omului însuşi. Astfel, teatrul (re)capătă o „importanţă colectivă analogă aceleia a unei epidemii".

Resuscitarea formelor comunitare, epidemice, ale spectacolului se poate produce, după Artaud, numai prin înlăturarea ideii occidentale de teatru. Pentru că „teatrul occidental" este bântuit de „superstiţia teatrală a textului" şi supus „dictaturii scriitorului", bazându-se numai pe cuvânt, pe limbajul discursiv şi pe psihologia individuală, transformând teatrul într-un fel de „topograf al sentimentelor şi al gândirii". De aceea, teatrul occidental este un „teatru dialogat", fapt ce duce la degradarea lui „cvasiorganică", întrucât preponderenţa dilatată şi parazitară a dialogului anulează condiţia spectaculară: „... dialogul – lucru scris şi vorbit – nu ţine în mod specific de scenă, ci de carte". În consecinţă, teatrul occidental suferă de o adevărată „rarefiere de materie": „Cum se face că în teatru, cel puţin în teatrul pe care îl cunoaştem în Europa sau, mai bine zis, în Occident, tot ceea ce este specific teatral, adică tot ceea ce nu se supune expresiei prin frazare, prin cuvânt sau, dacă vreţi, tot ceea ce nu este conţinut în dialog [...] e lăsat pe ultimul plan?". Aceasta se întâmplă pentru că avem o concepţie literară despre teatru şi, drept urmare, teatrul european e unul rarefiat, descărnat, de cuvinte şi de hârtie, iar nu de acte şi de viaţă. E ceea ce acuză Artaud şi prin formulările expresive ale personajelor sale din *Les Cenci*: „Ceea ce deosebeşte crimele vieţii de acelea ale teatrului e faptul că în viaţă se face mai mult şi se vorbeşte mai puţin, iar că la teatru se vorbeşte mult ca să se facă un lucru tare mărunt." sau „Noi suntem la teatru şi nu într-o carte... şi aici nu se plăteşte cu vorbe". Or, dacă suntem la teatru şi nu într-o carte,

atunci suntem, în primul rând, pe scenă; or, scena nu este un spaţiu descărnat al cuvintelor, ci: „un loc fizic şi concret, care cere să fie umplut şi să fie pus să vorbească limbajul său concret". Iar acest limbaj concret, autonom faţă de limbajul discursiv, nu se adresează intelectului şi raţiunii, ci sensibilităţii, deoarece el „trebuie să satisfacă mai întâi simţurile, [pentru] că există o poezie pentru simţuri, aşa cum există una pentru limbaj, şi [pentru] că acest limbaj fizic şi concret la care fac aluzie nu e cu adevărat teatral decât în măsura în care gândurile pe care le exprimă scapă limbajului articulat". Dezideratul poeziei pentru simţuri ne duce către un „Teatru al Mizanscenei pure" ce pune în funcţiune integralitatea mijloacelor de expresie scenic utilizabile: muzica, dansul, pantomima, gesticulaţia, intonaţiile, mimica, arhitectura, eclerajul, scenografia ş.a.

Acest limbaj fizic, material, solid îl răsfrânge din plin „teatrul oriental". După modelul celebrului tabel brechtian, s-ar putea schematiza, pe două coloane, diferenţele dintre *forma occidentală* şi *forma orientală* a teatrului, conform viziunii artaudiene. În primul rând, teatrul occidental se ocupă de individ şi de psihologia lui, în vreme ce teatrul oriental reflectă evenimente şi Universul însuşi. Apoi, dacă primul se bazează pe o *idee verbală*, al doilea materializează o *idee fizică* a spectacolului. Fiind un „teatru nonverbal, absolut extraliterar", în interiorul lui „latura logică şi discursivă" a limbajului articulat se dizolvă complet „sub latura sa fizică şi afectivă", spărgându-şi coerenţa în ţipăt hipnotic şi incantaţie (de remarcat, însă, completându-l pe Artaud, că acest fapt nu e, în fond, caracteristic numai strict teatrului oriental, căci încă Richard Wagner anunţase că „descriptivul şi explicativul limbaj vorbit" suportă o metamorfoză decisivă, dezagregat prin „revărsarea lui în limbaj muzical"). Aşa-numitul „Teatru al Mizanscenei pure" este, însă, unul metafizic, deoarece limbajul său concret reprezintă un limbaj *ideografic*, oglindă încifrată a universalului. Punerea în scenă constituie, într-un prim sens, „partea cu adevărat şi specific teatrală a spectacolului", dar, în al doilea, major, partea sensibilă, revelată, a realităţii ontologice. Căci, aşa cum ne spune într-o scrisoare din 13 iulie 1932, adresată lui André Rolland de Renéville, „realitatea metafizică cea mai rară şi mai densă n-are valoare decât *în funcţie* de planul fizic, terestru şi uman în care noi trăim". În al treilea sens, subsecvent, acest „Teatru al Mizanscenei

pure", plin de limbaj teatral nonverbal, este un teatru concret şi fizic, un „bloc expresiv" în care nu se vorbeşte, ci se acţionează, iar întrucât duce inexorabil către act, devine un *teatru magic*. Şi pentru că, dincolo de „magnificenţa exterioară" a punerii în scenă, aici se manifestă un limbaj ideografic care ne dezvăluie „secretele expresiei prin gesturi, mimică, intonaţii, mişcări scenice", el constituie un teatru codificat. În acest mod, apare şi teatrul cruzimii, căci limbajul ideografic presupune o rigoare maximă, o ştiinţă perfect însuşită a corpului şi a posibilităţilor lui, precum şi o extremă concentrare a mijloacelor scenice. În al doilea sens, teatrul cruzimii este unul metafizic, pentru că, în spaţiul concret şi fizic, se manifestă viaţa pătimaşă şi convulsivă, ca şi „rigoarea cosmică", adică „magnetismul fatalităţii", al necesităţii implacabile, al destinului: „... să înlănţui înţelegerea, atenţia, prin mijloace obiective, prin proiecţii, explozii vizuale sau sonore, capabile să înlănţuiască, în sensul propriu al termenului, sensibilitatea; iar metafizica, spiritul şi latura religioasă a teatrului vor veni pe urmă".

Cum precizează Artaud în faimoasa lui scrisoare din 25 ianuarie 1936 către Paulhan, trimisă de pe puntea vaporului care îl duce spre Mexic, teatrul are, în viziunea sa, un dublu multiplu. *Teatrul şi dublul său* reflectă „toate dublurile teatrului: metafizica, ciuma, cruzimea, rezervorul de energii care constituie Miturile" uitate aproape de oameni, dar reîncarnate în spectacolul teatral. În fine, rezumând, prin acest dublu Artaud înţelege „marele agent magic căruia teatrul nu-i este decât figuraţia", declanşând o „eliberare de energii reale", în cadrele unui „ritual precis". Practic, Artaud îşi defineşte continuu tipul de teatru ritualic propus, revenind, fie în eseuri (şi bruioanele lor), fie în scrisori, cu alte şi alte sintagme expresive: „rit activ", adică „un fel de obiect magic" care acţionează asupra „sensibilităţii nervoase" a participanţilor (căci aici nu există spectatori, ci oameni care participă activ la un ceremonial cu caracter religios); „teatru sacru", în care ştiinţa respiraţiei e de tip esoteric; „teatru superior, de inspiraţie, bineînţeles, esoterică"; „teatru magic", chiar „demiurgic"; „spectacol absolut", adică echivalentul unui fel de „music-hall intelectual", în care „toate simţurile şi toate facultăţile îşi vor găsi, în acelaşi timp, satisfacerea"; „un fel de music-hall mişunând de expresii, imagini solide, cu o pantomimă sonoră şi *vorbită*, cu serii de tablouri şi imagini muzicale – căci muzica concepută într-un spirit nou

va avea o mare importanţă în acest teatru, şi aceste jocuri de expresii, de intonaţii şi cuvinte vor fi centrate în jurul unor teme simple, şi clare, şi cunoscute"; „teatru alchimic", întrucât are forţa magică de a produce transmutări; în fine, „teatru interior", de sorginte strindbergiană, dar şi suprarealistă, deoarece e „teatrul-întrupare de vise, de gânduri proiectate pe scenă în stare pură" etc. Opuse în mod categoric teatrului artaudian sunt nu numai „teatrul murdar" şi „teatrul digestiv", forme ale spectacolului comercial, ci şi „teatrul arheologic" (căci Artaud refuză să transforme scena într-un „muzeu al capodoperelor", urmându-l pe Meyerhold, care respinge „metoda arheologică") şi „teatrul de artă", întrucât ritul activ e „teatrul care serveşte" unor intenţionalităţi sacre, transestetice, regăsind „în lumea materială, imediat eficace, sensul unei anumite acţiuni rituale şi religioase". Spectacolul ritualic nu este un teatru al realului cotidian, care imită viaţa, ci unul al posibilului, în care se naşte şi se regenerează viaţa.

Cu opt zile înainte de a muri, la 25 februarie 1948, într-o scrisoare către Paule Thevenin, revine încă o dată cu o artă poetică. E, de fapt, un mic poem, laconic şi aforistic, asemănător acelor poezii în care Brecht defineşte teatrul epic:

un teatru de sânge
un teatru care cu fiecare reprezentaţie îl va face
să câştige
corporal
atât pe cel care joacă
cât şi pe cel care vine să vadă jocul
de altfel
nu se joacă
se acţionează
Teatrul este în realitate geneza *creaţiei*

Dacă teoreticianul Artaud respinge cu violenţă teatrul occidental, întrucât literar, regizorul Artaud, cum e şi firesc, este mult mai conciliant, simţindu-se atras de diverse creaţii prin care ar putea ilustra teatrul ritualic, cel oniric ori acela al cruzimii. Iată câteva mostre dintr-un repertoriu ideal, conform preferinţelor artaudiene. În primul rând, aici ar intra

Eschil şi Sofocle, deşi e greu să mai restaurăm cu precizie „sensul fizicii teatrului lor"; apoi, Euripide, cu *Bacantele*, excelent exemplu de teatru al cruzimii metafizic şi religios. De asemenea, *Supliciul lui Tantal*, adaptare (pierdută) a lui Artaud după tragedia *Thyestes* a lui Seneca; oricum în repertoriu trebuie să existe un Seneca, întrucât acesta, „iniţiat în mistere", e cel mai mare tragic, piesele sale fiind probele cele mai elocvente ale cruzimii în teatru, ale relaţiei sacre dintre ciumă şi teatru (v. *Oedipus*). Un loc privilegiat ar ocupa aici tragediile Renaşterii engleze: *Tamerlan cel Mare* de Marlowe; *Tragedia spaniolă* a lui Thomas Kyd; *Arden din Feversham*, tocmai pentru că e mai „puţin literară", cu acţiunea nudă, nediscursivă; shakespearienele *Titus Andronicus*, *Richard al III-lea* şi *Macbeth*; *Tragedia răzbunătorului* a lui Cyril Tourneur; *Diavolul alb* al lui John Webster; *Inima sfărâmată* şi *Păcat că era o târfă*, piesele lui John Ford, alese deoarece bulculează „liniştea simţurilor". Apoi o adaptare a unei povestiri a Marchizului de Sade, *Eugénie de Franval*: „o piesă năvalnică" realizată de Pierre Klossowski, căreia Artaud i-ar adăuga mizanscena ca o „ilustrare corozivă, intensă". O „melodramă romantică". Apoi: *Empedocle* şi *Penthesilea*, ale lui Hölderlin; o dramă a lui Byron; *Cenci* de Shelley; *Woyzeck*, piesa lui Büchner, tocmai pentru că pare opusă tipului de spectacol artaudian. Strindberg are, în acest repertoriu, un caracter programatic, fiindcă materializează în chip perfect „teatrul interior", oniric: *Un joc al visului* şi *Sonata spectrelor*. De asemenea, Claudel, cu *Cumpăna amiezii*. Nu poate lipsi nici *Ubu-Roi* al lui Jarry, adaptat la „circumstanţele prezente" (ceea ce a şi făcut, de pildă, Silviu Purcărete). La toate acestea s-ar mai adăuga câteva scenarii artaudiene pe subiecte din *Zohar* şi *Biblie*, apoi *Cucerirea Mexicului*, care ne arată evenimente iar nu oameni, un scenariu al terorii şi cruzimii după *Călugărul*, romanul gotic al lui M.G. Lewis, precum şi *Piatra filosofală*, pantomimă onirică a lui Artaud, cu elemente de Commedia dell'Arte şi altele de-a dreptul ubueşti, având un caracter programatic şi putând fi jucată ca un „lever de rideau". Piesele ar urma să fie montate pe suprafeţe de joc neconvenţionale, ca, de pildă, hangare şi hale dezafectate sau în alte locuri ce ar putea fi amenajate ca spaţii sacre de tip arhaic.

Teatrul artaudian, care resuscită „teatrul iniţiaţilor ancestrali", are în vizor „Miturile omului şi ale vieţii". Cum observă tot într-o scrisoare,

el are despre teatru „o idee religioasă şi metafizică, dar în sensul unei acţiuni magice, absolut efective" (v. importanta epistolă către van Caulaert din 6 iulie 1932). În consecinţă, demersul teoretic al lui Artaud concretizează o faţetă a aşa-numitei „contra-modernităţi", fiindcă, scoţând teatrul din zona pur estetică, îl transformă în „instrumentul unei contra-culturi" de tip arhaic neeuropean, conform unei logici străvechi, magico-religioase[1]. Tocmai pe această linie a „contra-culturii" primare s-a dezvoltat majoritatea marilor creaţii ale regiei contemporane, confirmându-l pe Artaud: Grotowski cu Apocalipsa lui (accentuând intuiţia artaudiană despre mitul văzut ca „centru dinamic al reprezentaţiei"), Brook, cu *Orghast* şi *Mahabharata*, Julian Beck, cu scenariul artaudian de *Mistere şi piesete*, dar şi cu *Paradisul, acum*, Ariane Mnouchkine, cu trilogia *Atrizilor*, Andrei Şerban, cu trilogia greacă, în fine, Eugenio Barba, cu studiile sale de antropologie teatrală. În anii '90, direcţia teatrului ritualic se impune într-un mod exploziv în regia de teatru românească, în special prin Silviu Purcărete (*Danaidele*, *Fedra*, *Titus Andronicus*, *Decameronul*) şi Mihai Măniuţiu (*Antigona*, *Richard al III-lea*, *Omor în catedrală*, *Săptămâna luminată*). Un loc aparte ocupă Cătălina Buzoianu, atât prin tentativa de a înfiinţa un Centru naţional de antropologie teatrală, cât şi prin proiectele sale teatrale, între care acela al înscenării *Ţiganiadei*.

În aceeaşi zonă intră şi Mircea Eliade prin intermediul regizorului şi actorului Ieronim Thanase şi al trupei acestuia de „teatru experimental". Astfel, Ieronim Thanase vede „în teatru un spectacol sacru", un „spectacol tradiţional", adică un ritual, cu sau fără măşti, bazat pe „scenarii de mim şi coregrafie, acompaniate de anumite melodii străvechi", cu coruri, pantomimă, dans, momente incantatorii şi liturgice, susţinute de o muzică insolită, executată cu „diverse instrumente muzicale ieşite din uz". Şi aici a dispărut dictatura textului, adeseori nemaiexistând decât la sfârşit „câteva cuvinte scurte, guturale, într-o limbă necunoscută". Ca la Artaud, nu omul, ci evenimentul stă în centrul acestor spectacole sacre, ce concretizează părţi ale Tradiţiei: „orice eveniment, orice întâmplare cotidiană comportă o semnificaţie simbolică,

[1] Monique Borie, *Antonin Artaud. Le Théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Gallimard, 1989, p. 342. E, de altfel, o exegeză fundamentală în privinţa antropologiei teatrale artaudiene.

ilustrează un simbolism primordial, transistoric, universal", aşa încât acest teatru tradiţional poate fi înţeles de „toţi contemporanii noştri, din toate ţările şi din toate continentele". Faţă de filosofie, de pildă, teatrul ritualic are avantajul că face vizibilă realitatea metafizică într-un mod concret şi fizic, în funcţie de planul material al umanului: „îţi arată toate acestea *aici*, pe pământ, în viaţa de toate zilele". Fiind un rit activ, spectacolul acesta cu elemente religioase şi ritualice produce o transmutare decisivă şi în plan cosmic, şi în plan uman, fiind, totodată, şi o terapeutică sacră: „Arta dramatică redevine ce a fost la început, o artă magică!", exclamă Ieronim Thanase. În consecinţă, spectacolul tradiţional constituie o „nouă eschatologie sau o soteriologie, o tehnică a mântuirii" (sau, cum spune, pe cont propriu, Ion D. Sîrbu, o „soteriologie teatrală"). În cursul timpului teatral concentrat, ieşim din timpul istoric (din timpul profan, din „prezentul cronologic") şi intrăm într-un „timp liturgic"[1], într-un timp sacru, în care se manifestă o „epifanie a *prezentului*" arhetipal.

Ştim sigur că Mircea Eliade l-a cunoscut pe Artaud, că a discutat despre el cu studenţii săi. Pe de altă parte, numele misteriosului său personaj, al regizorului-magician Ieronim Thanase, este, indiscutabil, unul codificat. Prenumele, Ieronim, este, de fapt, *Hieronymos,* adică un „nume sacru". Iar numele propriu-zis, Thanase, provine din *Athanasios*, „nemuritorul", determinantul acesta de origine grecească fiind legat de sărbătoarea Atanasiilor („Tănase de ciumă" la noi), când avea loc ritualul magic al exorcizării ciumei. Se poate prea bine să fie doar o coincidenţă

[1] Timpul liturgic al spectacolului ritualic din viziunea lui Mircea Eliade mă duce cu gândul la reveriile spectaculare ale lui Paul Valéry, mărturisite în eseul programatic *Mes théâtres*. Când gândeşte teatral, Valery, simplificând lucrurile, vede „două teatre", opuse unul celuilalt: primul ţine de Guignol, al doilea, de Templu. Arhitectural vorbind, acest al doilea tip de teatru ar fi un fel de „naos, savant diferenţiat, [ce] ar uni scena şi sala, între care n-ar exista acelaşi contrast brutal ce se vede în teatrul obişnuit". Funcţia acestui sistem dramatic unificator e aceea de a spaţializa şi de a încadra înăuntrul său „un fel de liturghie", adică un teatru cu „intenţii cvasi-liturgice", consacrat invocării sensului uman şi a sentimentului nostru cosmic.

În aceeaşi serie intră şi Jean Genet, vizibil marcat de Artaud în prefaţa sa din 1954 la *Cameristele*. Ideea lui magnifică despre teatru, precum şi ceremoniile japoneze, chineze şi balineze îl fac pe Genet să găsească „prea grosolană formula teatrului occidental", întrucât „chiar şi cele mai frumoase piese occidentale au un aer de bâlci, de mascarade, iar nu de ceremonii".

miraculoasă, dar poate, la fel de bine, să fie şi o trimitere, ingenios mascată, la Artaud şi faimoasa comparaţie dintre ciumă şi teatru.

3. **Artaud în „patria" lui Caragiale.** Pentru a risipi, de la început, orice echivoc, trebuie să semnalez că, pentru Caragiale, *patria* înseamnă însăşi casa dramei – „... o ciudată casă! puternică aproape ca o patrie!" – teatrul fiind „mica şi iubita patrie" în care se reîntorc, inexorabil vrăjiţi, actorul şi dramaturgul. Or, Artaud ar fi putut intra în mod firesc în „patria" lui Caragiale, simţindu-se aici ca acasă. Iar Caragiale, cu instinctul său genial, l-ar fi înţeles în mare măsură, putând şi el să intre, la rândul său, în „patria" lui Artaud. Aceasta întrucât concepţia lor despre teatrul concret şi fizic şi despre efectele sale asupra spectatorului este, practic, identică.

Într-un fragment esenţial din articolul *Teatrul Naţional* (1899) şi, apoi, într-o replică din pieseta *Începem* e circumscrisă, într-o manieră frenetică şi categorică, viziunea lui Caragiale asupra spectacolului, a interpretării actoriceşti şi a efectelor acestora asupra spectatorului: „... un teatru ca să-mi placă mie... trebuie să fie viu, cald, fierbinte! Să dogorească viaţă de aci până colo sus în fundul galeriei; actorii... când ies pe scenă, să fie nişte posedaţi; să aibă un demon în ei; prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toţi porii, să scoaţă pe demonul acela şi să-l sufle asupra mea. O clipă să nu-l ierte pe public a-şi veni în fire, a-şi da seama de ce vor cu el; să-l ia repede, să-l zguduie, să-l ameţească, să-l farmece, să-l aiurească, să-l smintească – mai ştiu eu cum să zic!". În exegeza pomenită, Monique Borie subliniază că, pentru Artaud, acţiunea actorului asupra spectatorului trebuie să fie asemănătoare unei adevărate manipulări organice de tip magic. E tocmai ceea ce se întâmplă în „teatrul fierbinte" caragialian: un impact absolut violent între sensibilitatea agresiv manifestată a actorului şi sensibilitatea violată a spectatorului, un contact care se face de la simţuri către simţuri, zdruncinând pur şi simplu atât pe actor, cât şi pe spectator. Aşa că *teatrul fierbinte* se dezlănţuie asemeni spectacolului artaudian, ce „trebuie să lase actorul şi publicul epuizaţi". În acest gen de teatru concret şi fizic, spectatorul nu are timp să-şi vină în fire, nu mai are cunoştinţă de sine, e zguduit, aiurit, fermecat (cuvântul trebuie înţeles în sensul său vechi, anume *magic*), smintit. Or, „smintirea" spectatorului, vizată de Caragiale,

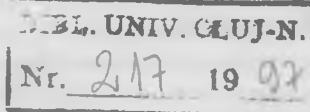
reprezintă o formă-limită de manipulare organică. De altfel, pare adeseori că Artaud însuşi comentează textul caragialian, vorbind mereu, în zeci de variaţiuni, despre „necesitatea de a acţiona prin simţuri, direct şi profund, asupra sensibilităţii" şi exclamând, la urmă, satisfăcut: „nu va mai fi răgaz şi loc gol [...] în sensibilitatea spectatorului", căci un spectacol se adresează „întregului organism". Mai mult, un pasaj esenţial din primul manifest al *Teatrului cruzimii* pare scos direct din instantaneul *Începem*, maniera frenetică de a proclama nevoia impactului teatral prin simţuri fiind identică: limbajul teatral „ţinteşte să exalte, să amorţească, să farmece, să paralizeze sensibilitatea".

Concepând în acest sens teatrul, ca o ciocnire dintre simţurile actorului şi acelea ale spectatorului, Caragiale şi Artaud se înrudesc cu Goethe, Tieck şi Georg Fuchs. „Ce este un tablou sau o statuie, se întreabă Goethe, în comparaţie cu această carne vie din carnea mea, cu acest alt eu însumi care suferă, se bucură şi face să vibreze fiecare din nervii mei în simpatie cu ai lui?". Iar Tieck observă că scena produce cu totul alte efecte decât o carte, întrucât „datorită tuturor lucrurilor care seduc simţurile", atrage şi exaltă publicul. În fine, în *Revoluţia teatrală* (apărută în 1909 când se joacă *Începem*, în care, însă, Caragiale transcrie, cuvânt cu cuvânt, fraze scrise cu zece ani mai înainte), regizorul Georg Fuchs vorbeşte despre „intensificarea experienţei dramatice", proces ce nu trebuie să se producă atât pe scenă, cât în sufletul spectatorului, captivat, direct şi cu forţă, de impresiile sensibile pe care le primeşte. Dacă, însă, aceşti exegeţi germani rămân încă moderaţi şi calmi, Caragiale şi Artaud se exprimă acut, ca nişte posedaţi, asupra necesităţii de a transforma actorii şi spectatorii în nişte posedaţi. Astfel, actorul caragialian are o „vervă fosforică" şi consumă o „putere colosală", trecând devastator prin scenă, ca o „furtună luminoasă". El face să dogorească totul, căci are o „căldură nervoasă" şi eliberează „o rezervă de energie" în contactul cu un spectator oricum „foarte încărcat de electricitate", întrucât e ca „o baterie electrică". Nu altfel se exprimă Artaud, pentru care „teatrul este ca o baie de electricitate psihică", aşa că, între actor şi spectator, se declanşează ciocnirea dintre „două magnetisme nervoase", dintre „două vetre vii". Curat teatru fierbinte, cum ar exclama nenea Iancu!

„Smintirea“ spectatorului, preconizată de Caragiale, constituie o acţiune teatrală, spectaculară, intensificată până la ultimele consecinţe, adică chiar până la suferinţă. Astfel, spectatorul e adus la *starea de supunere* cerută de Artaud, e prins *în laţ* (cum tot Artaud spune): este luat în posesie, cu el se poate face orice, pe faţa şi în corpul lui se simt, din plin, efectele impactului cu sensibilitatea devastatoare a actorului. Un adevărat teatru al cruzimii caragialian.

Ion Vartic

Cuprins



T.L. SE VIREAZĂ LA: UNIUNEA SCRIITORILOR DIN ROMÂNIA
Cont: 45106262 BCR, filiala sector 1, Bucureşti